

5. LA NARRATIVA PICTÓRICA SAGRADA Y SUS CARACTERÍSTICAS EN ITALIA EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI, CON ESPECIAL ATENCIÓN A VENECIA

LOS CICLOS SAGRADOS COMO GÉNERO PICTÓRICO

Todos los ciclos pictóricos objeto de este estudio versan sobre la vida de personajes sagrados del cristianismo o sobre los poderes milagrosos de un objeto sagrado, un supuesto fragmento de la cruz en que murió Jesucristo. Son, pues, manifestaciones de la tradición de narrativa sagrada en las artes figurativas, un género que nace de la necesidad de visualizar las historias del Antiguo y del Nuevo Testamento y la vida ejemplar de esos seguidores del mensaje cristiano que fueron los santos, los milagros que obraban y los sufrimientos que padecían. El género hereda de la pintura narrativa de la cultura griega y de la romana pagana el formato de secuencia de imágenes que se deben leer cronológicamente, similar a las modernas tiras de viñetas de los comics, en los que se respeta la unidad de tiempo y de lugar en buena parte de ellas.

Varias eran las funciones del género narrativo sagrado en el cristianismo. Por ese poder extraordinario que tuvieron en exclusiva durante tanto tiempo las artes figurativas, especialmente la pintura, de dar testimonio de la realidad lejana o pasada, o lo que se suponía que era realidad lejana o pasada,¹ el género era uno de los dos medios de dar fe de unos hechos sobre los que se fundamentaban las creencias religiosas y, también, de hacerlos accesibles, de popularizarlos. Desde fecha temprana, la reflexión sobre el sentido de la narrativa pictórica de tema sagrado puso de manifiesto la importancia de su función de adoctrinamiento de los que no sabían leer (la pintura como la Biblia de los analfabetos), en oposición a la *scriptura*, que era la fuente de la verdad para los creyentes cultos. Antes de que el papa san Gregorio Magno escribiera las dos famosas epístolas al obispo Sereno de Marsella en los años 599 y 600,² en las que sentó esta doctrina que superaba las enormes reticencias sobre el arte sagrado derivadas de la

¹ «...E questa imitazione, che nella pittura si scorge così evidentemente, tanto magiamente suole recare diletto, quante pare que subito renda le cose presenti agli uomini, se bene sono lontane, et a guisa della onnipotente mano de Dio e della natura sua ministra pare che in un momento faccia nascere e produca uomini, animali, piante, fiumi, palazzi, chiese e tutte l'istesse opere che si veggono in questa gran machina del mondo...» Gabriele Paoletti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, Bologna, 1582, en P. Barocchi, I, p. 335.

² La síntesis del pensamiento de San Gregorio Magno, «...Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis praestat pictura cernentibus, quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant, in ipsa legunt qui literas nesciunt; unde praecipue gentibus pro lectione pictura est...», la expresó en la epístola XI de su *Registrum Epistularum*.

prohibición del *Éxodo*,¹ ya se había formulado la función pedagógica, instructiva, del arte sagrado por Gregorio de Nissa, Asterio de Amaseia, Nilo de Sinaí, Prudencio y Paulino de Nola.² La doctrina de las funciones de las imágenes sagradas tal como fue formulada por el papa san Gregorio Magno, se convertiría en doctrina de la Iglesia romana, que se mantuvo al margen del feroz conflicto que sacudió el Imperio y la Iglesia de Bizancio del año 726 al 843 como consecuencia de la prohibición por las autoridades de la veneración de las imágenes de Cristo, la Virgen y los santos. Aunque esta fue la justificación oficial de la pintura narrativa sagrada, es evidente que su aparición en contextos cultos, como por ejemplo, en el manuscrito iluminado bizantino del siglo V *Cotton Genesis*, hoy en la British Library de Londres, revela otra función: la de satisfacer el gusto por *ver* la historia sagrada y no solamente por *leerla*.

La narrativa sagrada figurativa, además, por la libertad del artista para crear una traducción visual perfecta, idealizada, de acciones y estados de ánimo, tenía también la función catártica de despertar la simpatía del creyente por el personaje representado en la historia y el deseo de imitar su conducta. Esta función de la pintura de despertar veneración o temor y de mover a comportarse de una manera determinada fue puesta de manifiesto en las reflexiones sobre la pintura sagrada de san Gregorio Magno y, antes, de Asterio de Amaseia, Nilo de Sinaí y Prudencio,³ aunque con menor énfasis que la didáctica. Desde el punto de vista de la relación del género con la persona o institución que lo encarga, estos productos artísticos han servido para otros dos fines: homenajear al personaje sagrado protagonista de la narración, mostrar la devoción que se siente por él, y decorar apropiadamente los lugares sagrados o próximos a los sagrados, así como los objetos relacionados con el culto. En cada encargo artístico de narrativa visual sagrada, estas funciones se cumplen en distinto grado y se concretan de modo diverso, según el contexto en que se produce. Aunque sujeta a la evolución de los estilos y a la individualidad creadora de sus artífices, la pintura narrativa sagrada ha creado un universo de formas y colores, a través de los cuales han visualizado y visualizan, han imaginado e imaginan las verdades del cristianismo y las vidas de los personajes sagrados generaciones y generaciones de creyentes durante siglos.

La narrativa sagrada surge en el cristianismo antiguo y se manifiesta en diferentes soportes decorativos. En la pintura y en el mosaico, las manifestaciones más influyentes del género estuvieron en Roma. La basílica de Santa María la Mayor fue decorada con un ciclo en mosaico sobre el Antiguo Testamento en su nave central y con un ciclo sobre la Virgen en el arco triunfal durante el papado de Sixto III (434-440). Poco después, las naves de las tres grandes basílicas romanas de San Juan de Letrán, San Pedro y San Pablo Extramuros, por iniciativa de León el Grande y durante su papado (440-461), fueron decoradas con frescos bíblicos sobre el Antiguo Testamento, Cristo o los apóstoles fundadores de las dos iglesias, san Pedro y san Pablo, con la

¹ «No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto» (*Éxodo*, 20.5).

² Acerca de las primeras reflexiones sobre el sentido de la pintura narrativa sagrada hasta llegar a la de san Gregorio Magno inclusive, véase el artículo de H. L. Kessler «Pictorial Narrative and Church Mission in Sixth-Century Gaul», en H.L. Kessler y M. S. Simpson, 1985, pp. 75-91, y el capítulo XIII, «Pictures as Scriptures in Fifth-Century Churches», de H. L. Hessler, 1994, pp. 357-379.

³ H.L. Kessler, artículo citado en la nota anterior, pp. 75 y 89, nota 9, y 1994, pp. 368 y 369.

finalidad de ilustrar visualmente la cosmogonía cristiana, la continuidad entre el Antiguo y el Nuevo Testamento y entre éste y los fundadores de la Iglesia en el área de los templos accesible a los fieles.¹

A juzgar por la decoración que ha sobrevivido en las paredes de las naves de los templos italianos posteriores, se puede afirmar que las grandes iglesias del cristianismo antiguo marcaron una pauta. En efecto, la mayoría de ellos contienen ciclos narrativos sobre el Antiguo Testamento, la vida de Jesús o la de san Pedro y san Pablo como principales elementos decorativos de sus naves. La abundancia de iglesias benedictinas entre los templos en los que se han conservado estos ciclos indica que esta orden religiosa impulsó y propagó estos programas decorativos.² Obvio es decir que estos

¹ Ninguno de estos ciclos de frescos ha sobrevivido. En los dibujos que en el siglo XVII encargó el cardenal Barberini, futuro Urbano VIII, a Giacomo Grimaldi, sobre lo que quedaba de la antigua basílica de San Pedro, se pueden ver dos bandas de frescos a lo largo de cada pared de la nave, que probablemente fueron los originarios. En la pared derecha había un ciclo del Antiguo Testamento y en la pared izquierda hay dudas sobre si el tema era la vida de Cristo, como aparece en el dibujo de Grimaldi, o sobre San Pedro, ciclo que a fines del siglo VII o en el VIII, bajo el papa Juan II, o a fines del IX, bajo el papa Formoso, habría sido trasladado al brazo sur del transepto y en su lugar se habría pintado el ciclo sobre la vida de Cristo (Aronberg Lavin, p. 27 y p. 300, nota 23). En San Pablo Extramuros los frescos contenían un ciclo del Antiguo Testamento en la pared derecha y un ciclo sobre San Pablo en la pared izquierda, si Pietro Cavallini conservó la decoración original en la restauración que hizo entre 1277 y 1280; así se puede ver en los varios dibujos y estampas que se conservan de las paredes del templo antes del incendio de 1823, que lo destruyó. Desgraciadamente, no hay documentación que permita una conjetura fundada sobre las escenas que contenían los frescos de la nave de San Juan de Letrán antes de su reconstrucción por Francesco Borromini.

² Otto Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, 1988 (1ª edición, 1949), pp. 206-207. Muestras del género narrativo con estos temas se ejecutaron en San Apolinar el Nuevo, de Rávena, con un ciclo en mosaico sobre la vida de Cristo del siglo VI; en la capilla del papa Juan VII (705-707) en San Pedro de Roma, destruida cuando se demolió el templo, un ciclo en mosaico sobre las vidas de san Pedro y san Pablo [J. Nordhagen, «The mosaics of John VII (705-707 A.D.)», en *Acta ad Archeologian et Artis Historiam Pertinentia*, 2, 1965, pp. 121-166]; en Santa María la Antigua de Roma, ciclo de frescos sobre la vida de Jesús en las paredes del presbiterio (705-707), sobre el Antiguo Testamento en la pared norte y sobre la Virgen y Jesús en la pared sur del templo (ambos del siglo IX); en la iglesia de la abadía benedictina de S. Angelo in Formis, en Campania, ciclo sobre Cristo en la nave central y sobre el Antiguo Testamento en las laterales (1072-1087); en la Capilla Palatina de Palermo y en la Catedral de Monreal (este último templo regido por los benedictinos), en la decoración en mosaico del siglo XII, sendos ciclos sobre el Antiguo Testamento en la nave central, sendos ciclos sobre la vida de Cristo en el área del presbiterio y sendos ciclos sobre san Pedro y san Pablo en las naves laterales; en el templo benedictino de S. Giovanni in Porta Latina, de Roma, ciclos sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento en la nave central (1160-1191); de *circa* 1180 datan los frescos sobre el Antiguo Testamento y la vida de Cristo de la abadía de Santa Maria di Ronzano en Castel Castagna, en la región de Abruzzo, y los mismos ciclos, ejecutados en torno a 1190, se encuentran también en la iglesia de la abadía benedictina de San Pietro in Valle, en Ferentillo, en Umbria. También en Abruzzo se han conservado un ciclo del Antiguo Testamento y otro sobre la vida de Cristo en la pequeña iglesia de una sola nave de Santa Maria ad Criptas, en Fossa, cerca de L'Aquila, de mediados del siglo XIII, y en el oratorio de San Pellegrino, junto a la iglesia abacial de Santa Maria Assunta, en Bominaco, de c. 1260; en San Pietro in Grado, en las proximidades de Pisa, ciclo de frescos sobre la vida de san Pedro y san Pablo en las paredes de la nave central (c. 1300); en la abadía benedictina de Pomposa, ciclos de frescos sobre el Antiguo Testamento, la

ciclos narrativos forman parte de programas más amplios y complejos que comprenden otras figuraciones no-narrativas en el ábside, paredes y bóvedas del presbiterio y de las capillas que lo flanquean y que algunas de estas figuraciones no narrativas aparecen también en las naves, especialmente en la central, aunque no como elementos dominantes. Asimismo, ciclos narrativos ocupaban también el extremo oriental de los templos aunque tampoco eran, por lo general, las figuraciones dominantes. En la basílica de San Marcos de Venecia el programa figurativo en mosaico se presenta mayoritariamente en las cúpulas y bóvedas, pues las paredes de las naves están cubiertas por placas de mármol, en la que no figura decoración alguna hasta una considerable altura, y sólo en algunas partes aparece decoración figurativa en las paredes. Por esta razón y por la planta de cruz griega del templo con cúpulas como cubierta, el ciclo sobre Jesús y el ciclo sobre sus milagros aparece en las cuatro bóvedas de cañón que rodean la cúpula central y en casi todas las bóvedas de cañón que se levantan alrededor de la cúpulas del brazo norte y de la del brazo sur (Demus, 1988, pp 43-45 y 48-51); data de la primera mitad del siglo XII, aunque en algunas partes se haya rehecho en el siglo XVI según diseños de Tintoretto, Veronese y Salviatti. El ciclo del Antiguo Testamento, ejecutado en el ciclo XIII, se desarrolla en las bóvedas del atrio (Demus, 1988, pp. 127-161 y 168-178), mientras que en la capilla de San Pedro, que ocupa el flanco norte del presbiterio se presentan dos escenas de la vida de san Pedro que datan del siglo XII (Demus, 1988, p. 36).

Los franciscanos enriquecieron la tradición iconográfica de los ciclos sagrados con un nuevo elemento, como muestran las naves de las iglesias baja y alta de Asís: los ciclos de san Francisco contrapuestos a los de Cristo para establecer el paralelismo que ilustre la controvertida doctrina de la orden de *Franciscus alter Christus*. En el siglo XIII, entre 1253 y 1266, el desconocido Maestro de San Francisco pintó en la nave de la iglesia baja un ciclo de Cristo en seis episodios en la pared de la derecha y seis episodios de la vida de san Francisco en la pared de la izquierda, con evidentes paralelismos entre las escenas de los recuadros de un ciclo y las del otro. A fines de este siglo XIII, la nave de la iglesia alta es decorada por varias manos de controvertida identificación con un ciclo del Antiguo Testamento, un ciclo de la vida de Jesús y uno sobre la vida de san Francisco.¹

Después del ciclo de la Virgen en el arco triunfal de Santa María Mayor, del 431, un año después de que el Concilio de Efeso la reconociera como «Madre de Dios» y no solamente como madre de Cristo-hombre, no parece que se haya conservado ningún ciclo de la Virgen en posición destacada y hegemónica en la decoración de un templo hasta el siglo XIII.² A partir del siglo XII, el culto a la Virgen se reavivó y el

vida de Cristo y el Apocalipsis de san Juan (segunda mitad del XIV); en la Colegiata de S. Gemignano, ciclos de frescos sobre el Nuevo Testamento en la nave sur (cuarta década del XIV) y del Antiguo Testamento (Bartolo di Fredi, segunda mitad del XIV).

¹ Años antes de la ejecución de estos ciclos, había sido elegido un ciclo sobre la vida de san Pedro para decorar el brazo sur del transepto de esta iglesia alta, que se encargó de pintar Cimabue y su taller.

² Señalemos el ciclo de frescos ejecutados en la primera mitad del siglo IX con algunos escenas de la vida de la Virgen y de la infancia de Jesús en la pared derecha de la nave de Santa Maria la Antigua de Roma, ya mencionado anteriormente, y en la segunda mitad de ese siglo Santa Maria Gradellis, la pequeña iglesia en el interior del templo romano de la Fortuna Virile, fue decorada con unos frescos distribuidos en cinco bandas y las dos superiores están destinadas a episodios de la vida y de la muerte de María.

contacto con Oriente que trajeron consigo las cruzadas enriqueció su iconografía, especialmente en el siglo XIII, durante el que los cistercienses, los franciscanos, los servitas y los dominicos impulsaron su culto (Jameson, 1899, pp. xxv y xxvi). En las paredes del atrio de la catedral de Monreal, dedicada en un principio a la Virgen de la Asunción, se conservaban hasta 1770, año en el que fueron destruidos por su mal estado de conservación, unos mosaicos del siglo XII con cuatro escenas de la vida de la Virgen y otras cuatro en la que se entremezclaban la vida de la Virgen y la infancia de Cristo. Jorge de Antioquía, griego de religión ortodoxa, almirante del rey de Sicilia, Roger II, promovió la construcción en Palermo de un pequeño templo dedicado a la Virgen de planta de cruz griega con cúpula central, cuyas obras empezaron en 1141: Santa María del Almirante o La Martorana. Contiene cuatro mosaicos con escenas de la vida de la Virgen. Del siglo XIII data un complejo ciclo en la Basílica de San Marcos de Venecia sobre la Virgen y la Infancia de Cristo con veintitrés escenas, de las cuales veintidós son escenas marianas. Se presenta en dos lugares simétricos del templo –bóvedas y paredes del lado oeste de las cúpulas norte y sur– y no contiene ninguna escena de la vida de María después del episodio de *Jesús entre los doctores* (Demus, 1988, pp. 51-53).

Los ciclos narrativos sobre la Virgen pasaron a ocupar el lugar más destacado del templo, el ábside, a partir de 1280. En treinta años, de 1280 a 1310 se ejecutaron tres ciclos marianos, en los que los franciscanos desempeñaron un papel importante. En torno a 1280, Cimabue pintó el ábside de la iglesia alta de San Francisco en Asís con un ciclo de la Virgen relativamente complejo y poco después del papado del primer franciscano, Jerónimo de Ascoli (Nicolás IV, 1288-1284), se reddecoraron dos grandes iglesias marianas de Roma: Santa María la Mayor y Santa María del Trastevere. En la primera se construyó un nuevo ábside, en el que Jacopo Torriti figuró en mosaico un ciclo sobre la Virgen; en Santa María del Trastevere, entre 1298 y 1300, Pietro Cavallini, también en mosaico, ejecutó un nuevo ciclo sobre la Virgen en el mismo lugar que lo hizo Torriti en Santa María Mayor, aunque lo extendió también a las paredes contiguas al ábside. Así, pues, en menos de veinte años los ciclos de la vida de la Virgen se apoderaron del lugar más destacado de tres grandes iglesias muy importantes de la cristiandad occidental. No son los únicos que se han conservado en este lugar del templo. Recuérdese, de casi doscientos años más tarde (1466-1469), el ciclo sobre la vida de la Virgen de Filippo Lippi en la capilla mayor de la catedral de Spoleto.

La tradición narrativa sagrada del cristianismo en Italia en el Medievo comprendió también ciclos sobre personajes del Antiguo o del Nuevo Testamento menos relevantes que los referidos anteriormente, o sobre personajes de la propia historia de la Iglesia, históricos o legendarios: los santos. La Iglesia los presenta como ejemplares seguidores de Cristo, entregados totalmente a la causa, hasta el punto de sacrificar sus vidas por Él, y, por ello, dotados por Dios de poderes extraordinarios; tras su muerte gozan de la presencia divina y del poder de intercesión ante Dios sobre los mortales que los veneran o los veneraron en la Tierra.

De la Alta Edad Media han sobrevivido algunos ciclos pictóricos en fresco, aparte de los de san Pedro y san Pablo ya citados, aunque no ocupan posiciones dominantes en la decoración de los templos.¹ El número de ciclos sobre santos que se

¹ En Roma hay varios ejemplos y de nuevo Santa María Antigua de Roma ofrece uno de los primeros, pues las paredes laterales de la capilla de Teodoto están decoradas con unos frescos en los que se representa un ciclo sobre la vida de san Quirce y su madre, santa Julita, de nueve

han conservado del siglo XII y siguientes aumenta considerablemente. El fenómeno es debido no solo a que fueran ejecutados en fechas más próximas a nosotros, sino a una intensificación y racionalización del culto de los santos en el seno de la Iglesia de Roma, del que ya hablamos en otro capítulo de este trabajo. Está ligado al culto a las reliquias, al arraigo de la creencia en los santos-patronos protectores de pueblos y ciudades y en el poder protector de cada santo sobre los mortales que lo veneran.

En la basílica de San Marcos en Venecia se han conservado varios ciclos en mosaico: las escenas de la vida de san Juan Evangelista en la cúpula del transepto norte, y de la vida de san Marcos, en la capilla norte del presbiterio o capilla de San Pedro, y de su *translatio* en la capilla sur o capilla de San Clemente, obras todas de comienzos del siglo XII. Del siglo XIII el ciclo en mosaico sobre la vida de san Marcos en la bóveda del vestíbulo de la puerta de entrada suroeste, ocupada desde comienzos del XVI por la capilla funeraria del cardenal Battista Zen, y, también en mosaico, el de la *translatio* de su cuerpo de Alejandría a Venecia en los tímpanos de los cinco pórticos de la fachada oeste, del que sólo se conserva *La llegada del cuerpo a la basílica* en el tímpano en el extremo norte -el de la puerta denominada de *Sant'Alipio*-, aunque las demás escenas son conocidas gracias a que Gentile Bellini las pintara en *La procesión en la plaza de San Marcos*.¹

EL AUGE DE LA PINTURA NARRATIVA SOBRE LA VIDA DE LOS SANTOS EN LOS SIGLOS XIV Y XV

A partir del siglo XIV se desarrolla un fenómeno nuevo que daría un gran impulso a la pintura narrativa sagrada de los templos: la costumbre de las elites urbanas italianas de

escenas, ejecutados en la primera mitad del siglo VIII. Del mismo siglo VIII se ha conservado otro sobre la vida de san Erasmo, en Santa María en Via Lata, y, del siglo IX, uno sobre la vida de santa Práxedes en la iglesia del mismo nombre, hoy colocado en la base del campanario. La pequeña iglesia de Santa María en Gradellis alberga frescos con ciclos de san Basilio, de san Zósimo y de santa María Egipcíaca, acompañando al de la Virgen ya mencionado. Del siglo X ha llegado hasta nosotros un ciclo sobre la vida de san Benito en la iglesia de San Crisógono. Del siglo XI, ciclos sobre san Urbano y santa Cecilia en el templo de San Urbano alla Cafarella; sobre la vida de san Clemente y de san Alesio en el nártex de la iglesia inferior de San Clemente de Roma; sobre los santos hermanos san Donato, san Timoteo, santa Práxedes y santa Potenciana en un pequeño oratorio detrás del ábside de la iglesia de Santa Pudenziana, también en Roma.

¹ Del siglo XIII datan también los frescos con los ciclos de San Lorenzo y de San Esteban en las paredes del nártex de la basílica de San Lorenzo Extramuros, en Roma; el delicioso ciclo sobre la vida de Constantino en la Capilla de San Silvestre, en el templo de los Santi Quattro Coronati, también en Roma; los ciclos en fresco sobre la *translatio* de S. Magno y de las santas Secundina, Aurelia y Nemisia en la cripta de la catedral de Anagni; los ciclos en mosaico en la cúpula del Baptisterio de Florencia sobre San Juan Bautista y el patriarca hebreo José, junto a los del Antiguo Testamento y la vida de Cristo, que fueron terminados en el siglo XIV. Ninguno de estos ciclos sobre santos ocupa el lugar más destacado de la decoración de un templo importante. Por otra parte, en el Baptisterio de Parma (fresco, segunda mitad del XIII) y Florencia (mosaico, siglos XIII y XIV) se han conservado ciclos sobre san Juan Bautista (en ambos), san Abraham (Parma), san José (Florencia), además de sobre el Génesis y la vida de Jesús (Florencia).

enterrarse en el interior de las iglesias de las distintas órdenes religiosas, especialmente de las mendicantes, en capillas sobre las que adquirían el *ius patronatus*, esto es, los derechos de decoración -en su caso, de construcción- y de exhibición del escudo de armas, además del de sepultura, de culto y de acceso en exclusiva, para sí y sus herederos, a cambio del pago a los frailes de una determinada cantidad y de retribuirlos regularmente por las misas que en esa capilla se oficiaban por las almas de las personas que estaban enterradas en ella.¹ Los dominicos y franciscanos obtuvieron autorización papal para enterrar en el interior de sus templos a mediados del siglo XIII, pero el fenómeno del *ius patronatus* en los términos descritos adquiere una dimensión general en el siglo XIV y afecta a todas las órdenes religiosas. Las capillas fueron en realidad una variante onerosa de este *ius patronatus*, pues existía otra, menos costosa, que consistía en comprar un espacio en las naves mismas, que, si estaba junto a una pared, permitía la instalación de un retablo,² un lienzo³ o un fresco en el espacio de la pared de la nave frente a la tumba;⁴ en muchos casos en el norte de Italia este fresco decoraba el tímpano de un arco situado encima del sarcófago, el cual se empotraba en la pared a cierta distancia del suelo.⁵ La iglesia dominica de Santa Anastasia de Verona es un buen exponente de todas estas formas de *ius patronatus*, junto con la franciscana de Santa Croce y la dominica de Santa Maria Novella en Florencia.

Es realmente sorprendente el elevadísimo número de ciclos narrativos, casi siempre sobre la Virgen o algún santo y raramente sobre Cristo,⁶ que fueron encargados en Italia para capillas funerarias a lo largo de los siglos XIV y XV. En realidad, la

¹ El contrato de *ius patronatus*, de 13 de octubre de 1283, de la familia Tornaquinci sobre la capilla mayor de la iglesia del convento dominico de Santa Maria Novella de Florencia lo ha publicado Sheila McLure Ross en su tesis doctoral, titulada *The Redecoration of Santa Maria Maggiore's "Capella Maggiore"*, presentada en 1983 en la Universidad de California, pp. 193-195; el de los Pesaro, de 3 de enero de 1518, sobre una capilla en los Frari de Venecia ha sido publicado por Rona Goffen, 1986 a, pp. 228-229.

² Por ejemplo, *La Adoración de los Magos*, hoy en los *Uffizi*, que ejecutó Botticelli en torno a 1475 para la tumba del hombre de negocios Guaspare de Zanobi del Lama, que estaba en la contrafachada de la iglesia dominica de Santa Maria Novella. Véase R. Lightbrown, 1989, pp. 65-69.

³ *La Madonna de Ca'Pesaro*, obra de Tiziano de 1519-1526, es un buen ejemplo de este tipo de lienzo; se conserva *in situ* frente a la tumba del obispo Jacopo Pesaro, hermanos y descendientes, en la pared norte de la iglesia franciscana de los Frari, en Venecia. Sobre esta obra véase, Rona Goffen 1986a, pp.107-137.

⁴ La famosa *Trinidad* de Masaccio, en la pared de la nave lateral norte de Santa Maria Novella, es un fresco con esta función; fue ejecutado en torno a 1425 para la familia Lenzi, cuya tumba se encontraba al pie del fresco. Véase E. Borsook, 1960, p. 143.

⁵ Por ejemplo, *La Virgen y el Niño con santos y donante arrodillado*, que se conserva *in situ* y que pintó Martino de Verona en 1305 para la tumba de Federico Cavalli, en la pared sur de una de las capillas del extremo este de la iglesia dominica de Santa Anastasia de Verona.

⁶ El que la mayoría de los ciclos sean sobre la Virgen y los santos refleja, a mi juicio, la creencia religiosa de aquellos momentos sobre la necesidad del papel intercesor de la Virgen y los santos para alcanzar la salvación ante un Cristo enojado y distanciado de los hombres por la vida pecaminosa que éstos llevaban.

inmensa mayoría de los ciclos pictóricos sobre la vida de los santos con interés artístico tenían la finalidad de honrar la casa de Dios y, sobre todo, de homenaje final al santo protector para que intercediera ante Dios con el objeto de acortar la estancia en el Purgatorio, la nueva y perturbadora creencia que había arraigado en el siglo XIV; por esta razón, no abundaron los ciclos sobre Cristo en las capillas funerarias. Recordemos en el siglo XIV el ciclo de Giotto sobre Cristo y la Virgen (1304-1310) para la capilla de la Arena, en Padua, que el adinerado Enrico Scrovegni había edificado para que le sirviera de tumba; el ciclo atribuido a Palmerino de Guido, un discípulo del Giotto, sobre san Nicolás de Bari (1306), en el brazo norte del transepto de la iglesia baja de San Francisco en Asís, para la capilla funeraria del cardenal Napoleone Orsini; el ciclo de Giotto sobre la vida de la Magdalena (1309), también en la iglesia baja de San Francisco, decoración de la capilla funeraria del obispo Teobaldo Pontano; el ciclo de Giotto sobre la vida de san Francisco (c. 1315-1329) en la iglesia franciscana de Santa Croce de Florencia, para la capilla funeraria de los Bardi; el ciclo de Simone Martini (c. 1320-1330) sobre la vida de san Martín, de nuevo en la iglesia baja de San Francisco de Asís, para la capilla funeraria del cardenal franciscano Gentile Partino da Montefiore; en Santa Croce de Florencia, el ciclo de Giotto sobre las vidas de san Juan Evangelista y de san Juan Bautista (c. 1326-1330), para la capilla funeraria de los Peruzzi, el ciclo de un seguidor del Giotto sobre la vida de san Lorenzo y la de san Esteban (c. 1330), para la capilla funeraria de los Pulci-Beraldi, el ciclo sobre la vida de la Virgen (c. 1330) de Agnolo Gaddi en la capilla de los Baroncelli y el ciclo sobre san Silvestre (1335-1338) de Maso di Banco para la capilla funeraria de los Bardi; los ciclos en mosaico sobre la infancia de Cristo y sobre san Juan Bautista (1343-1354) con los que se decoraron parte del baptisterio de la basílica de San Marcos de Venecia, construido por iniciativa del dux Andrea Dándolo para que le sirviera de lugar de enterramiento; el ciclo sobre santa Úrsula (1355) de autoría incierta, en la pequeña iglesia de Santa Úrsula, de Vigo de Cadore, erigida por Ainardo de Cadore para que le sirviera de capilla funeraria; el ciclo de Giovanni di Milano y de un artista de la escuela de Orcagna sobre la vida de la Magdalena y de la Virgen (c. 1366) en la capilla Rinuccini, de la que tenía el *ius patronatus* la familia Guidotti, de nuevo en Santa Croce de Florencia; las capillas de los señores lombardos, entre las cuales destaca la de Stefano Porro, en Lentate, con el ciclo sobre san Esteban, ejecutado entre 1369 y 1380; el ciclo sobre la vida y milagros de Santiago apóstol (1372-1377), en la denominada capilla de San Felice, de la que tenía el *ius patronatus* Bonifacio Lupi y su esposa, Caterina dei Francesi, en la basílica del Santo de Padua; los ciclos sobre el Antiguo y el Nuevo Testamento (1376-1378), de Giusto de Menabuoni, en el baptisterio de Padua, que el señor de Carrara, Francesco il Vecchio, y su esposa habían convertido en su capilla funeraria; los ciclos sobre san Jorge, santa Lucía y santa Catalina (1377-1384), de Altichiero, en la capilla funeraria de Raimondino Lupi, erigida junto a la fachada de la basílica del Santo, en Padua; el ciclo sobre *La Verdadera Cruz* (c. 1380) de Agnolo Gaddi, en la capilla mayor de Santa Croce de Florencia, que estaba bajo el *ius patronatus* de la familia Alberti; los ciclos sobre el beato Luca Belludi, san Felipe y Santiago el Menor (1382), de Giusto de Menabuoni, en la capilla de Luca Belludi, de la que tenían el *ius patronatus* los hermanos Naimerio y Manfredino Conti, en la basílica del Santo, en Padua; el ciclo sobre santa Catalina en la capilla de Oberto Landi en la Iglesia de San Lorenzo, de Piacenza, de los últimos decenios del siglo, de atribución incierta, frescos desprendidos y depositados hoy en el Museo Civico de Piacenza.

En el siglo XV la importancia de los ciclos narrativos sobre santos en las capillas funerarias no fue menor, como lo muestran los casos siguientes: el ciclo de Masaccio sobre san Pedro (c. 1425-1426) en la capilla funeraria de los Brancacci, en Santa María del Carmine de Florencia; los ciclos sobre la vida de santa Catalina de Alejandría y de san Ambrosio (antes de 1431), de Masolino y Masaccio, en la capilla de Santa Catalina, de la que tenía el *ius patronatus* el cardenal Branda Castiglione, en la iglesia alta de San Clemente de Roma; los ciclos sobre san Cristóbal, san Andrés y Santa Catalina, en la capilla de Cristoforo Valeri, en la nave lateral norte de la Catedral de Parma, ejecutados por Bertolino de' Grossi entre 1432 y 1434; el ciclo sobre la infancia de Jesús (1435) que pintó Masolino en el coro de la Colegiata, de Castiglione Olona, en Lombardía, para el mismo cardenal, que finalmente desechó Roma como lugar de enterramiento y optó por Castiglione Olona; los ciclos sobre Santiago el Mayor y san Cristóbal (1448-1458) de Mantegna, en gran parte destruidos por un bombardeo en la Segunda Guerra Mundial, en la capilla funeraria de Antonio Ovetari en la iglesia de Los Eremitanos, de Padua; el ciclo sobre la Verdadera Cruz (1447-1451?) de Piero della Francesca, en la capilla mayor de la iglesia franciscana de Arezzo, de la que tenía el *ius patronatus* la familia Bacci; el ciclo de Benozzo Gozzoli sobre san Agustín (1463-1465), en la capilla mayor de la iglesia de San Agustín, de San Gemignano, capilla de la que había adquirido el *ius patronatus* el agustino Domenico Strambi; el ciclo sobre la vida de san Francisco (1480-1485), de Ghirlandaio en la capilla funeraria de los Sasetti, en la iglesia de Santa Trinidad de Florencia; los frescos sobre la vida y glorificación de san Bernardino (1482-1484), de Pinturicchio, en la capilla funeraria de Niccolò di Manno Bufalini, en Santa Maria in Aracoeli de Roma; los ciclos sobre la vida de la Virgen y de san Juan Bautista (1486-1490), de Ghirlandaio, en la capilla mayor de Santa Maria Novella de Florencia, de la que tenía el *ius patronatus* Giovanni Tornabuoni; los frescos sobre las vidas de san Felipe y de san Juan Evangelista (1487-1502), de Filippino Lippi, en la capilla funeraria de Filippo Strozzi, en Santa Maria Novella de Florencia; el ciclo de santo Tomás (1488-1493), de Filipino Lippi, en la capilla del cardenal Caraffa, en Santa Maria Sopra de Minerva, en Roma.

Tuvo, pues, un enorme éxito esta fórmula del *ius patronatus* de capillas funerarias, probablemente porque ambas partes contratantes salían muy beneficiadas (los frailes, por la fuente de ingresos que suponía y el prestigio que podía adquirir el templo; la otra parte, porque veía en ello una inversión para la salvación de su alma). No se detuvo ante nada: ocupó las capillas mayores de las iglesias y los baptisterios, aprovechó al máximo los espacios en el interior de los templos, los amplió cuando pudo (el dux Andrea Dándolo en la basílica de San Marcos), derruyendo en muchos casos las paredes laterales de los templos, o, simplemente, construyó nuevos templos, como las capillas de la Arena y la de San Giorgio, en Padua, la de Santa Úrsula en Vigo de Cadore o el Oratorio di Santo Stefano en Lentate. Desde el punto de vista artístico nos legó la mayor parte de los mejores frescos de ciclos de santos de la pintura religiosa de los siglos XIV y XV.¹ En estos santuarios privados los restos de los cristianos

¹ A estos ciclos en capillas funerarias se añaden otros que estaban relacionados con personas enterradas en el lugar: a mitad del siglo XIII se construyó una capilla en la basílica de S. Marco de Venecia para colocar los restos de san Isidoro y fue decorada con unos mosaicos que contienen un ciclo sobre la vida de san Isidoro y la *translatio* de su cuerpo de Quíos a Venecia. En torno a 1416 los hermanos Lorenzo y Jacopo Salimbeni y Antonio Alberti pintaron un ciclo sobre la vida de san Juan Bautista en la capilla de San Giovanni Battista de Urbino, como

adinerados aguardaban la resurrección, rodeados de las imágenes virtuosas de su santo y, en buena parte de los casos, de las suyas propias, testimonios de su esperanza en la acción intercesora específica de su protector ante Dios y la Virgen. Estos personajes sagrados se suponía que serían honrados hasta el fin de los tiempos en aquellos santuarios mediante misas y oraciones, sufragados por legados testamentarios *ad hoc*. Nos encontramos, pues, ante una expresión artística indisolublemente ligada a una forma de religiosidad en la que la intercesión salvífica de los santos tenía un papel esencial y en la que se atribuía a la Eucaristía y a la oración un enorme valor para disminuir la estancia del alma en el Purgatorio, destino transitorio y purificador de la inmensa mayoría de los que lograban salvarse.

No todos los ciclos religiosos al fresco de los siglos XIV y XV fueron destinados a capillas funerarias. La tradición de decorar con imágenes sagradas las paredes de los templos y de las dependencias conventuales continuó y los ciclos fueron una de las principales manifestaciones. Entre 1406 y 1415 Taddeo di Bartolo, a petición de la Comuna, decoró la capilla del Palacio Público de Siena e incluyó entre los frescos un ciclo de la Virgen. Entre 1415/20 y c. 1430, la iglesia de Santa Caterina, en Gelatina, Apulia, fue cubierta con frescos por sus distintas paredes y bóvedas con un ciclo complejo, que comprende escenas del Apocalipsis, del Génesis, de la vida de Cristo y de Santa Catalina, ejecutado por seguidores de Octaviano Nelli. En 1435 Masolino pintó un ciclo sobre san Juan Bautista en el baptisterio de Castiglione Olona, en La Lombardía, costado por el ya mencionado cardenal Branda Castiglione. Fray Angélico decoró en 1448 con un ciclo sobre san Esteban y san Lorenzo la capilla privada del papa Nicolás V. Benozzo Gozzoli ejecutó un ciclo sobre la vida de san Francisco en 1452, para la capilla mayor de la iglesia de San Francisco de Montefalco, como parte de unas obras de reparación y embellecimiento. La Comuna de Prato, que poseía el *ius patronatus* de la capilla mayor de la iglesia de San Esteban, parroquia principal de la ciudad, le encargó a Filippo Lippi la redecoración de la mencionada capilla y el pintor ejecutó un ciclo sobre san Esteban y otro sobre san Juan Bautista entre 1452 y 1467. Benozzo Gozzoli pintó en 1459 en la capilla privada del palacio de los Médicis de Florencia el ciclo sobre el viaje de los Reyes Magos para adorar al recién nacido. Filippo Lippi decoró entre 1466 y 1469 la capilla mayor de la catedral de Spoleto con un ciclo sobre la Virgen, encargado por la *Opera del Duomo*, la asociación que se ocupaba de la conservación del templo. Entre 1475-1478 Ghirlandaio pintó un ciclo sobre santa Fina en la Colegiata de San Gimignano, costado por la Comuna de la ciudad para dignificar la capilla de esta santa local (II, p. 40). Antes que finalizara el siglo Botticelli, Ghirlandaio y Perugino decoraron la Capilla Sistina con ciclos sobre la vida de Moisés y la de Cristo entre 1479-1482 por encargo del papa Sixto IV, que necesitaba de un espacioso lugar de culto y ceremonia ante el grave deterioro de la antigua basílica de San Pedro.¹

elemento principal de la decoración de la misma, tras el enterramiento en ella en 1415 de un personaje local reverenciado por su piedad (Roetgen, 1996, p. 60). Entre 1415 y 1420 discípulos del pintor Octaviano Nelly cubrieron con un ciclo sobre el Apocalipsis paredes y bóvedas de la iglesia de Santa Catalina, en Galatina, en Apulia, encargado por los descendientes del señor local, Raimondo del Balzo-Orsini, para ennoblecer el templo en el que ésta había sido enterrado (*idem*, p. 78).

¹ La capilla mayor de la iglesia de los Eremitanos de Padua fue decorada por Guariento en la segunda mitad de este siglo con ciclos sobre la vida de san Felipe, de san Agustín y de Santiago

Los frescos de ciclos sobre la vida de los santos no solo decoraban el interior de los templos, sino también dependencias anejas. Los claustros podían decorarse con ciclos narrativos; según nos informa Vasari en la vida de Andrea dal Castagno, este pintor ejecutó un ciclo sobre la vida de san Miniato en el claustro de San Miniato al Monte de Florencia.¹ Han pervivido en algunos lugares, como las escenas del Antiguo Testamento de Paolo Ucello en las paredes del Chostro Verde de Santa Maria Novella en Florencia, que ejecutó en dos fases, la primera en torno a 1430 y la segunda en torno a 1447; y, sobre todo, las del ciclo de san Benito, iniciado por Luca Signorelli (1497-1499) y terminado por Sodoma (1505-1508 y después de 1513), en el claustro de la abadía de Monteolivetto Maggiore, en Toscana. Las sacristías también se podían cubrir con ciclos narrativos, como la de San Miniato al Monte, en Florencia, decorada con frescos sobre la vida de san Benito, ejecutados por Spinello Aretino en 1387, o las celdas de los conventos; Fray Angélico desplegó un verdadero ciclo cristológico de 1440 a 1450 en el conjunto de las celdas del convento dominico de San Marcos de Florencia. En las salas capitulares, las dependencias más importantes de un monasterio tras el templo, podían aparecer ciclos narrativos, aunque no fue el motivo dominante.

El ciclo sagrado se desarrolló muchísimo en los siglos XIV y XV en tablas (únicas, trípticos o polípticos) o lienzos de altar. En torno a la figura central icónica, solían aparecer un ciclo sobre ella en recuadros y a una escala mucho más pequeña. Grandes pintores del siglo XIV nos dejaron interesantísimos ciclos narrativos sagrados, como Duccio en *La Maestà* (1308-1311) para el altar mayor de la Catedral de Siena, con los ciclos sobre la Virgen en la parte delantera de la pintura y la Pasión de Cristo en la trasera (Museo dell'Opera del Duomo de Siena); Giotto en una tabla para la iglesia de Santa Croce de Florencia, con un ciclo sobre la vida de Cristo, del que se conservan siete recuadros repartidos en distintos museos del mundo, ejecutados entre 1315-1320 o c.1325-c. 1330; Pietro Lorenzetti en *La Pala della Beata Umiltà* para la iglesia de S. Giovanni Evangelista delle Donne, de Faenza, con un ciclo sobre esta monja (primera mitad del siglo XIV, Uffizi, Florencia); en Venecia, Paolo Veneciano con el *Políptico de la Coronación de la Virgen* (La Academia, Venecia), de mediados del siglo XIV, para la iglesia de Santa Clara de Venecia, y el *Dosal de san Pedro Mártir*, de mediados del siglo XV, obra del taller de Bartolomeo e Agnolo degli Erri (Galería Nacional de Parma). En el siglo XV estos ciclos narrativos en las pinturas que presidían los altares tendieron a desplazarse a la parte inferior, a la predela, y de nuevo grandes pintores nos dejaron muestras de su genio en este tipo de narrativa sagrada, tan próxima a la miniatura. Así lo hizo, por ejemplo, Gentile de Fabriano en *La adoración de los Reyes Magos* (1423, Uffizi) para la capilla Strozzi en la iglesia de la Santísima Trinidad de Florencia, con tres escenas de la vida temprana de Cristo; Fray Angélico en *El retablo de San Marcos* (1438-1453) para el altar mayor de la iglesia del convento consagrado a este santo en Florencia, con un ciclo sobre San Cosme y San Damián disperso por distintos museos; Mantegna, en el *Retablo de San Zenón* (1457-1469) para el altar

el Menor. Asimismo, la capilla mayor de la catedral de Orvieto fue pintada con un prolijo ciclo sobre la Virgen (treinta y dos episodios) entre 1357 y 1364 por un conjunto de artistas, entre los cuales estaba Ugolino di Prete Ilario, Pietro di Puccio y Cola de Petruccioli. En ambos casos, no he encontrado relación entre estos frescos y donantes enterrados en las mismas.

¹ Vasari, *Le Vite...*, Milanese, II, p. 669: «Le opere di man sua furono da lui dipinte, nel principio della sua giovinezza, nel chostro di San Miniato al Monte, quando si scende di chiesa per andare in convento, di colori a fresco, una storia di San Miniato e San Cresci».

mayor del convento consagrado a este santo en Verona, en donde se conserva, con escenas de la Pasión y la Resurrección de Cristo; Piero della Francesca en *El políptico de la Misericordia* (1445-1460) para la cofradía de la Misericordia de San Sepolcro, con un ciclo sobre la Pasión y la Resurrección de Cristo; Gentile Bellini dejó una espléndida predela en el *Retablo de Pesaro* para la iglesia de San Francisco de esta ciudad (Pinacoteca Cívica de Pesaro), con escenas (una por santo) sobre la vida de san Pedro, san Jorge, san Jerónimo, san Pablo, san Francisco y san Terencio. En las predelas las escenas narrativas, por la imposibilidad de ser vistas por el fiel mientras se realizaban actos de culto en el altar, perdían toda finalidad didáctica o empática, para asumir un mero papel decorativo y de homenaje al santo, independiente, por tanto, de la relación que el cuadro pudiera tener con el fiel durante la celebración del acto de culto.

La pintura mural al fresco sobre narrativa sagrada anterior al siglo XVI ha desaparecido casi totalmente en Venecia y no se ha conservado ninguna muestra de un ciclo.¹ La razón es la rapidez con que se deteriora este tipo de pintura en esta ciudad lagunar. Así, por ejemplo, Gentile de Fabriano pintó entre 1409 y 1411 o, en todo caso, antes de 1415 *La batalla de Salvore* en la sala del Maggior Consiglio del palacio ducal y en 1456 estaba fuertemente dañado, según nos informa Bartolomeo Facio en *De Viris Illustribus*,² y en 1474 la Signoria veneciana encargó a Gentile Bellini la restauración de los frescos del Maggior Consiglio, ejecutados entre 1362 o 1365 y julio de 1419 – «reconzar et reparar la figure et penture... et refar dove besognera»–, pues la sala del Consejo se encontraba en «*gran parte caduta e spezagada*», pero la empresa fue dada por imposible y todos los frescos fueron sustituidos por lienzos (Franzoi, Pignatti y Wolters, p. 241). El alto grado de humedad y salinidad de la atmósfera de la laguna impedía una buena impregnación de los colores y constituyó un enemigo despiadado para la pintura al fresco; así lo sabía Vasari cuando, al hablar de un fresco en mal estado de Giorgione en Venecia, afirmó que la humedad del mar combinada con el siroco³ era el gran agente destructor de este tipo de pinturas. Por esta razón en 1460 Jacopo y Gentile Bellini adoptaron la tela para el ciclo de la cofradía de San Marcos, del que ya hemos hablado. En 1474 la decisión de no restaurar los frescos del ciclo narrativo sobre la historia del conflicto entre el papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja en la sala del Maggior Consiglio del palacio ducal, sino hacerlos de nuevo en lienzo, marcó el rechazo definitivo del fresco para la decoración de grandes superficies de interiores públicos en Venecia; en 1500 el lienzo había sustituido también a la tabla para

¹ En la pequeña bóveda del atrio de la basílica de San Marcos que conduce a la puerta lateral del lado sur, se han conservado unas escenas, muy estropeadas, de la vida de Cristo, datadas en el segundo decenio del siglo XIII (Merkel, 1978, a) y en la capilla Orlandini de la iglesia de los Santi Apostoli un *Descendimiento* y un *Santo Entierro*, c. 1320, de autoría desconocida (Arcais, 1992, pp. 23-24).

² «(Gentiles Fabrianenses) Pinxit et venetiis in palatio terrestre proelium contra federici imperatoris filium a venetis pro summo pontifice susceptum festumque. Quod tamen parieris vitio pene totum excidit», en la edición de M. Baxandhall de *De Viris Illustribus* en «Bartholomeus Facius on Painting», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXVII, 1964, pp. 100 y 101.

³ «...Ed io per me non trovo cosa che nuoca più al lavoro in fresco che gli scirocchi, e massimamente vicino a la marina, dove portono sempre salsedine con esso loro...», *Le Vite...*, Milanesi, IV, p. 95.

las pinturas de altar o las pequeñas pinturas domésticas (Humfrey, 1995, p. 82), como atestiguaría más tarde Vasari.¹

Quizás este rápido deterioro del fresco indujo también al empleo de la tabla o los lienzos en los ciclos sagrados que encargaron las *scuole grandi* o *piccole* con anterioridad a 1466, de los que ya hemos hablado anteriormente en este capítulo. Un *Descendimiento* y un *Santo Entierro* en la capilla Orlandini en la iglesia de los Santi Apostoli, de c. 1320 y de autoría desconocida (Arcais, 1992, pp. 23-24) y restos en la capilla Tron en la sacristía de los Frari,² parecen dar fe de los ciclos narrativos en contextos funerarios, así como el hecho de que los ciclos narrativos están presentes cuando las capillas funerarias fueron decorados sobre un soporte duradero como el mosaico (por ejemplo, la del *dux* Andrea Dandolo o la de San Isidoro –decorada para instalar los restos de san Isidoro–, datadas en el siglo XIV, ambas en la basílica de San Marcos; en el primer caso, el ciclo es sobre la vida de san Juan Bautista y Jesucristo y, en el segundo caso, sobre el propio san Isidoro). No obstante, en las últimas décadas del siglo XV y principios del XVI, los ciclos narrativos sobre lienzos en el contexto de capillas funerarias familiares no parecen haber gozado de mucha popularidad en Venecia; no se ha conservado ninguno, con la excepción del ciclo de Santa Úrsula en la Scuola di Sant'Orsola, en un contexto híbrido de capilla funeraria familiar y capilla de cofradía, ni se tiene conocimiento de ninguno que haya desaparecido. Los grandes patricios y los *popolani* adinerados, como el joyero Domenico di Piero, optaron por dotar a sus enterramientos de una decoración escultórico, más que pictórica.

LA POPULARIDAD DEL GÉNERO NARRATIVO SAGRADO COMO DECORACIÓN DE LAS SEDES O CAPILLAS DE LAS SCUOLE VENECIANAS

El género narrativo pictórico sobre tema sagrado fue empleado por las cofradías en Italia para decorar sus capillas y sedes desde al menos el siglo XIV y se han conservado ejemplos en varias ciudades. La Compagnia del Buon Gesù, de Bolonia, cuando se denominaba S. Maria della Mezzarata, había decorado su iglesia de Sant'Appolonia, en

¹ «...Ma in Venezia non si fanno tavole, e facendosene alcuna volta, non si adopera altro legname che d'abeto; di che è quella città abundantissima, per rispetto del fiume Adige che ne conduce grandissima quantità di terra tedesca; senza che anco ne viene pure assai di Schiavonia. Si costuma dunque assai in Vinezia dipignere in tela, o sia perche non si fende e non intarla, o perche si possono fare le pitture di che grandezza altri vuole, o pure per la commodità, come si disse altrove, di mandarle commodamente dove altri vuole, con pochissima spesa e fatica. Ma sia di ciò la cagione qualsivoglia, Iacopo e Gentile feciono, como de sopra si è detto, le prime opere in tela...» (*Le Vite*, Milanesi, III, p. 153).

² La capilla de la sacristía de los Frari fue construida para enterrar a Franceschina Tron, fallecida en 1478, que poseía el *ius patronatus* de la misma. El altar fue decorado con el magnífico tríptico de Giovanni Bellini de *La Virgen en Majestad, san Pedro, san Marcos, san Benedicto y san Nicolás*, y la cúpula y las paredes con frescos atribuidos a Jacopo Parisati da Montagnana y datados en los últimos años del XV. Los de la cúpula se han conservado (*Los símbolos de los cuatro evangelistas*), así como una *Anunciación* a ambos lados del arco de entrada, pero en las paredes laterales sólo se han conservado unos frisos que las dividen en dos partes, la luneta y un rectángulo, pero desgraciadamente no se ha conservado nada de lo que había dentro. R. Goffen ha apuntado que pudo haber un ciclo sobre la vida de la Virgen, como en la capilla Mascoli, en la basílica de San Marcos (1986, pp. 30-40).

Mezzeratta, con un ciclo de frescos sobre la Virgen, ejecutados por Vitale de Bologna en torno a 1340 y hoy conservados en la Pinacoteca Nacional de Bolonia. En Padua la sede de la Scuola del Santo, dedicada a San Antonio de Padua, fue decorada con diecisiete frescos sobre la vida de este santo, de los cuales trece fueron ejecutados entre 1509 y 1513 por varios pintores, entre ellos Tiziano; se conservan *in situ*. En la misma ciudad, la Confraternità della Beata Vergine del Monte Carmelo ornamentó su sede en el antiguo refectorio del convento del Carmen con un ciclo de frescos sobre la vida de su patrona, que contiene dieciocho escenas ejecutadas entre 1502 y 1552 o 1560 por diversos autores (Giulio y Domenico Campagnola, Girolamo del Santo y Stefano dell'Arzere), conservados *in situ*. También en la ciudad patavina, la Scuola di San Rocco decoró su sede con un ciclo de frescos con trece escenas sobre la vida de su patrón, ejecutados entre c. 1525 y c. 1550 por Domenico Campagnola, Girolamo del Santo y Gualtiero Padovano, que se conserva *in situ*. Asimismo en Padua, la Scuola della Carità decoró la sala capitular de su sede con un ciclo con doce escenas sobre la vida de la Virgen, ejecutado en 1579 por Dario Varotari, conservado *in situ*. Una cofradía de flagelantes de Conegliano, la Scuola dei Battuti, ornamentó su sede, aneja a la catedral, con un ciclo cristológico atribuido a Francesco di Milano en el segundo decenio o en el segundo y tercero del XVI, complementado por un pintor véneto no identificado a mediados de ese siglo; se conserva *in situ*. En Ferrara la Confraternità della Buona Morte decoró su sede con un ciclo de doce lienzos sobre la historia de la cruz, de la que la cofradía sostenía que poseía un fragmento; el ciclo fue ejecutado por varios pintores (Camillo Filippi, el Bastiniani, Niccolò Roselli y Giovanni Francesco Surchi) en torno a 1550 y se conserva *in situ*. También en torno a 1550, en Roma, la cofradía de San Giovanni Decollato, fundada por florentinos asentados en Roma, decoró una de las salas de su sede con un ciclo de frescos sobre su patrón, san Juan Bautista, obra de Jacobino del Conte, Francesco Salviati y Piero Liborio, que se conserva *in situ*. En la misma ciudad, pero posteriormente, entre 1568 y 1576, fue encargado para el oratorio de Santa Lucía de la Cofradía del Gonfalone, originariamente denominada Raccomandati della Virgine, el ciclo de frescos con doce escenas sobre la pasión de Cristo ejecutado por Jacopo Bertioia, Livio Agreste, Federico Zuccaro, Mercantonio del Forno, Raffaellino da Regio y Marco Pino, conservado *in situ*.

Sin embargo, nada es comparable en número y en calidad con los encargos de ciclos sagrados de las cofradías venecianas. De entre 1490 y 1535 subsisten los siete ciclos objeto de este estudio, encargados por otras tantas *scuole*, y se tiene conocimiento de, al menos, dos más, que han desaparecido, aunque quizás no en su totalidad: el de la Scuola di Sant'Alvise sobre su patrón, y el de la Scuola della Croce sobre la historia de la cruz. Previamente está documentado la existencia de dos ciclos en el siglo XIV. El más antiguo de ellos fue un ciclo de catorce tablas al temple sobre la vida de la Virgen y la de Jesús, ejecutado en 1314 por autor desconocido para la Scuola della SS. Annunziata, una fraternidad de devoción fundada ese mismo año. Todas las tablas han desaparecido. En 1797 está documentada su existencia por última vez; en ese año fueron vistas en la sacristía de la *scuola*, que desde 1360 tenía sede propia en el Rio dei Servi (Fortini Brown, 1988, p. 258). En 1360 la colonia de Lucca establecida en Venecia fundó una cofradía de nacionalidad dedicada al *Volto Santo*, la imagen lígnea de Cristo de la Catedral de Lucca tan cara a los habitantes de esta ciudad, que atribuyeron su ejecución al propio Nicomedes, discípulo de Jesús, con ayuda divina, y, por tanto, creían que su rostro era una copia fiel del de Cristo. Según Sansovino, la fraternidad, que surgió con el apoyo de la orden de los Servitas y tenía sede en el convento por ellos

edificado en Cannaregio (el edificio de la fraternidad se conserva todavía), fue decorada con «la Historia del Volto Santo ... da Nicoletto Smitocolo l'anno 1370» (*Venecia, città nobilissima*, p. 162). Nada más se sabe de estas pinturas y del soporte en que fueron hechas.

El más antiguo de los ciclos narrativos de una *scuola grande* que está documentado versa sobre los milagros que había obrado el fragmento de la cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista. El 4 de noviembre de 1414 el capítulo de esta cofradía aprobó «ch'el fose li miracoli che per lo tempo pasado è fato la nostra chroxie santa in storiado, per muodo che sia noticia de piui devotion de nostri fradelli». ¹ No se sabe con certeza si este ciclo se ejecutó, pues no ha sobrevivido ninguna representación de los milagros de la reliquia de la cruz con anterioridad al ciclo iniciado en la última década del siglo XV, ni existe ninguna otra referencia precisa al mismo. Sin embargo, en 1484 la cofradía poseía al menos una pintura del milagro y quizás una serie historiada, pues en un documento de 25 de marzo de ese año se hace una referencia al milagro del puente de San Lio y se añade: «...et pene alia innumerabilia miracula publica documenta, et antiqua pintura et historie fraternitatis predicte testantur». ² Parece, pues, plausible que la *scuola* ejecutara el ciclo y que su destino fuera el *albergo* o sala de la junta rectora, en la que la fraternidad guardaba la reliquia, pues en 1421 adoptó la decisión de decorar la sala capitular con un ciclo diferente. ³ En todo caso, es innegable la voluntad de la *scuola* de decorar su sede con un ciclo de pinturas sobre el milagro de la verdadera cruz en 1414.

El 10 de abril de 1421 el capítulo general de esta misma fraternidad aprobó por cuarenta y ocho votos a favor y ocho en contra «far instoriar la sala de la nostra chaxa atorno atorno (*sic*) del testamento vecchio e nuovo». ⁴ En 1580 Sansovino atestigua la presencia de un ciclo del Antiguo Testamento y otro sobre el Nuevo en esta cofradía y la autoría de éste por Jacopo Bellini. ⁵ Es posible que sea a estos ciclos a los que se refiere la decisión de 1421 o a otros que los sustituyeron sobre los mismos temas. A mediados del XVII Ridolfi describía un ciclo del Nuevo Testamento en la sala capitular de esta fraternidad, especificando que su soporte era el lienzo. Contenía las diecisiete telas siguientes: *La Natividad de la Virgen, La Presentación de la Virgen en el templo, Los Esponsales de la Virgen, La Anunciación, La Visitación, La Natividad, La Presentación de Cristo en el templo, La huida a Egipto, Vida doméstica de la Virgen y san José, Regreso de la Sagrada Familia a Judea, Cristo y los doctores, Despedida de Cristo de la Virgen, San Juan comunicando a la Virgen el arresto de Cristo, La subida al Calvario, La Crucifixión, La Resurrección de Cristo y La Asunción de la Virgen (Le meraviglie dell'Arte...*, pp. 71-74). Ridolfi no vio personalmente estos lienzos, pues,

¹ ASV, SGSGE, b. 71, f. 188r, citado y transcrito en P. F. Brown, 1988, p. 266.

² *ibid.*, b. 89, ff. 86r-86v, citado y transcrito en P.F. Brown, p. 266.

³ W. Wurthmann, 1975, p. 42, y P. F. Brown, p. 266.

⁴ ASV, SGSGE, b. 72, f. 100v, citado y transcrito en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 175, p. 316.

⁵ «Vi sono medesimamente pitture diverse della historia del testamento vecchio & nuovo, con la Passione di Christo, non punto volgari, & la seconda parte di questa opera fu di mano di Iacomo Bellino, che fece anco la seconda parte della Natività», *Venetia, Città Nobilissima*, p. 284. En la última década del siglo XVI, la *scuola* emprendió una redecoración de la sala capitular y sustituyó estas pinturas por lienzos sobre la vida de san Juan Evangelista de la mano de Domenico Tintoretto, Andrea Vicentino y Sante Peranda, que se conservan *in situ*.

según reconoce, la información sobre ellos la había obtenido de viejos artistas; obviamente Ridolfi se refería al mismo ciclo del que nos hablaba Sansovino.¹

El 4 de octubre de 1444 el capítulo general de la Scuola di San Marco acordó decorar la sala de la junta rectora con un ciclo de pinturas y dejó a la junta de gobierno la decisión sobre tema y otros pormenores.² Ninguna otra referencia directa a este ciclo está documentada, pero en 1492 Gentile Bellini afirmó que su padre había trabajado en la sala de la junta rectora antes del incendio de 1485, por lo que parece que la decisión del capítulo de 1444 se llevó a cabo, al menos parcialmente, y que Jacopo Bellini intervino en la realización de este encargo.³ A partir de 1463 está bien documentada una serie de encargos pictóricos en tela realizados por la Scuola di San Marco con el objeto de acabar de decorar las paredes de la sala capitular, proceso que ya se había iniciado antes en una fecha no conocida.⁴ Desgraciadamente todos los lienzos ejecutados en este programa decorativo desaparecieron en el incendio de la noche del Viernes Santo de 1485. Tenían como tema el Antiguo y el Nuevo Testamento, esto es, el mismo con el que la Scuola di San Giovanni Evangelista se propuso decorar la sala capitular en 1421. Intervinieron buena parte de los mejores pintores de Venecia en aquel momento: Jacopo Bellini, su hijo Gentile, Bartolomeo Vivarini y Andrea da Murano, Lazzaro Bastiani y Bartolomeo Montagna.⁵ Como hemos visto, en 1463 la *scuola* decidió autorizar al

¹ Dos pintores venecianos del siglo XIX, Natale Schiavone y Francesco Canella, sostuvieron que ocho telas al temple con escenas de la vida de la Virgen formaban parte del ciclo de la Scuola di San Giovanni Evangelista. Cuatro de estas telas se han perdido. Dos de las cuatro restantes se conservan en la Galleria Sabauda, de Turín: *La Natividad de la Virgen* y *La Anunciación*. Otros dos se conservan en el Museo del Prado: *Los Esponsales de la Virgen* y *La Adoración de los Reyes Magos*. Todos ellos tienen similares dimensiones (aproximadamente, 112x152 cms.). H. Collins (1982, pp. 469-472) ha argumentado a favor de la afirmación de ambos pintores y de la autoría de estos lienzos por Jacopo Bellini y sus hijos, Gentile y Giovanni. P. F. Brown (1988, pp. 267-268) duda de que se trate de los lienzos de la *scuola* porque ninguna *Adoración de los Reyes Magos* contiene la relación de Ridolfi ni coinciden las descripciones que Ridolfi da del *Nacimiento de la Virgen* y *La Anunciación* con los lienzos de Turín. C. Eisler (1988, pp. 521-523), que cree que estos lienzos formaron parte del ciclo de la *scuola*, ha añadido otros cinco de similares dimensiones, también con escenas de la vida de la Virgen, que se conservan en una colección privada inglesa, propiedad del Conde de Oxford y Asquito: un *Encuentro de Joaquín y Ana*, una *Visitación*, una *Presentación de Cristo en el templo*, un *Cristo y los doctores* y unas *Bodas de Caná*. Ahora bien, Ridolfi no incluyó ningún *Encuentro de Joaquín y Ana* ni ninguna *Boda de Caná* entre las obras de Jacopo en la Scuola di S. Giovanni Evangelista, lo cual arroja una gran sombra de duda sobre estas atribuciones de ciclo y autoría.

² «... fo dato lizenza a miser lo vardian e compagni di far historiar el nostro albergo dela scuola de miser San Marcho per le modo li parerà» (ASV, SGSM, b. 16bis, parte 2ª, f. 12r, transcrito en W. Wurthmann, 1975, p.147, nota 1 y P. F. Brown, 1988, p. 268).

³ Véase P. Humfrey, 1985, p. 237, sobre argumentos a favor de esta tesis.

⁴ «... Chonsit ch'el sia stá principiado per i nostri pasadi a historia la salla dela nostra scuola... che per autorità de questo chapitolo nui posamo dar a far do over tre de quelle istorie che achaderà a uno o piui maistri quel parerà de nui eser piui sofezedi...» (ASV, SGSM, b. 16 bis, f. 30r, transcrito en W. Wurthmann, 1975, p. 152, nota 1).

⁵ La fraternidad quiso que Giovanni Bellini interviniera en el ciclo, pues el 24 de abril de 1470 llegó a un acuerdo con él para que pintara un *Diluvio Universal* y un *Arca de Noé*. No obstante, como trece años después, en 1483, la fraternidad encargó a Bartolomeo Montagna otro *Diluvio Universal* para la sala capitular, se cree que Giovanni Bellini nunca ejecutó aquel encargo.

rector y a los demás miembros de la junta a continuar la decoración pictórica narrativa en la sala capitular con dos o tres nuevas escenas, para lo cual podían hacer el encargo a uno o más pintores. El 6 de julio de 1466 la cofradía expresó su contento por que dos pinturas ya habían sido terminadas (Wurthmann, 1975, p. 153), pero el documento en que se recoge este hecho no precisa ni los temas de ambas pinturas ni su autor o autores. Como un inventario de la cofradía de 13 de abril de 1466 mencionaba que la *scuola* tenía dos lienzos de Squarcione, se cree que estas dos pinturas a las que se alude el 6 de julio de 1466 eran estos dos lienzos citados unos meses antes, de los cuales uno era una *Pasión*.¹ Once días después, el 17 de julio de 1466, la fraternidad encargó a Jacopo Bellini por trescientos setenta y cinco ducados una *Crucifixión* y una «instoria de Ierusalem chon Christo e i ladroni», con lo que probablemente querían decir una representación de la comitiva al Monte Calvario en el momento en que atravesaba una de las puertas de Jerusalén.² El acuerdo de la fraternidad con Jacopo especifica la ubicación de ambos lienzos en la sala: la *Crucifixión* en la pared de la sala capitular que daba al *campo*, esto es, en la contrafachada; el *Camino al Calvario* en la pared lateral en la que se abría la puerta del *albergo* o sala de la junta rectora, esto es, en la pared que daba al convento, y uno de los extremos del lienzo se encontraba muy próximo a la *Crucifixión*. El ancho de cada uno de estos lienzos pudo haber llegado a los ocho metros (P. F. Brown, 1988, p. 270). La cofradía ordenó a Jacopo que la *Crucifixión* debía ser «richa de figure», lo cual era característico de la pintura narrativa y, especialmente, de la veneciana. Cinco meses más tarde, el 15 de diciembre, la *scuola* contrató a Gentile Bellini para otros dos lienzos con temas del Antiguo Testamento sobre la vida de Moisés: *La huida a Egipto* y *El faraón y su ejército perecen en el mar Rojo*. Gentile se comprometía a hacer un trabajo mejor o al menos tan bueno como el de su padre, a cambio de 150 ducados por cada lienzo.³ No había transcurrido un mes cuando la *scuola* encargó a Andrea da Murano y Bartolomeo Vivarini, que trabajaban conjuntamente, un lienzo con dos escenas de otro tema del Antiguo Testamento: *La historia de Abraham*.⁴ Dos años después, el 7 de enero de 1469, la cofradía aceptó un ofrecimiento de Lazzaro Bastiani y le encargó escenas del Antiguo Testamento de nuevo, esta vez, sobre *La vida de David* («el debi depenzer l'instoria de David»).⁵ El encargo, condicionado a una aprobación definitiva tras la presentación de un boceto por parte de Lazzaro, era para la misma pared que el *Camino del Calvario* de Jacopo Bellini, pues el contrato mencionaba que se colgaría en el espacio sobre la escalera y contiguo a ésta. Finalmente, el 23 de febrero de 1483, la cofradía acordó con Bartolomeo Montagna la ejecución de dos nuevos lienzos, esta vez sobre temas del Antiguo Testamento: *La creación del mundo* y *El Diluvio Universal*.⁶ El contrato no precisaba la ubicación de

¹ P. Paoletti, 1929, p. 81, W. Wurthmann, 1975, p. 153, nota 1 y P. F. Brown, 1988, p. 269.

² ASV, SGSM, b. 16bis, parte 2ª, f. 35r. Véase la transcripción del documento en P. Molmenti, 1888, pp. 225-227. La colección de dibujos de Jacopo en el Museo del Louvre contiene una representación de esta escena, que ha sido reproducida en C. Eisler (1988, p. 268).

³ «*mistro Zentil se ubiga a far mior e maior opera over tanta chome quela de so padre, mistro Iacomo*» (*ibid.*, f. 36r, transcrito en P. Molmenti, 1888, p. 227-228).

⁴ *ibid.*, f. 36r. Paoletti (1894, p. 10) transcribió el tema del lienzo como la «istoria de Buram» y supuso que aludía a Burano. P. F. Brown (1988, p. 269) ha dado una transcripción más satisfactoria: la «istoria de Bramo», esto es, la historia de Abraham.

⁵ *ibid.*, f. 38r. Fue transcrito íntegramente por P. Molmenti, 1988, pp. 228-229, nota 2.

⁶ *ibid.*, b. 16 bis, parte 1ª, f. 6v, transcrito en P. Paoletti, 1894, pp. 11-12 y parcialmente en Ph. L. Sohm, 1982, doc. 32, p. 263, y P.F. Brown, 1988, p. 269.

estos dos lienzos en la sala, pero, como el acuerdo con Giovanni Bellini de 24 de abril de 1470 para hacer un *Diluvio* y un *Arca de Noé* especificaba que su destino era la pared del altar, parece lógico suponer que el destino de estos dos lienzos de Bartolomeo Montagna era esa pared.

Así, pues, el ciclo del Antiguo y del Nuevo Testamento de la sala capitular de la Scuola di San Marco contenía *La creación del mundo* y *El Diluvio Universal* de Bartolomeo Montagna en la cabecera; enfrente, en la pared del fondo de la sala, una gran *Crucifixión* de Jacopo Bellini; en la pared larga que daba al convento colgaban un *Camino del Calvario*, de Jacopo Bellini, y probablemente enfrente, en la pared que daba al Rio dei Mendicanti, una o dos escenas de *La Pasión* por Squarcione. En estas dos paredes y en el área más próxima al altar, estaban las escenas sobre *La vida de David* de Lázaro Bastiani en la pared del convento y, enfrente, en la pared que daba al Rio dei Mendicante, presumiblemente, las dos escenas sobre *La vida de Moisés* de Gentile Bellini y las dos sobre *La vida de Abraham* de Andrea da Murano y Bartolomeo Vivarini. En otras palabras, las escenas del Antiguo Testamento decoraban la parte delantera de las paredes de la sala y dos del Nuevo Testamento la parte trasera.

En la antepenúltima y penúltima décadas del siglo XVI, Tintoretto decoró la sala capitular de la Scuola Grande di San Rocco y enlazó con esta tradición iniciada por la Scuola di San Giovanni Evangelista y continuada por la de San Marco en su primera sede de SS. Giovanni e Paolo, de decorarla con la cosmovisión cristiana (Tintoretto ubicaría las escenas del Antiguo Testamento en el techo y las del Nuevo en las paredes). No fue, sin embargo, el camino seguido por la Scuola di San Marco en 1542, cuando emprendió la decoración de la sala capitular del edificio reconstruido tras el incendio de 1485. Optó entonces la fraternidad por más escenas de la vida de san Marcos, además de las que ya colgaban del *albergo*, y recurrió para ello a Jacopo Tintoretto y a su hijo, Domenico (Pignatti, 1981, pp. 136-141).

La descripción de Marcantonio Michiel de las pinturas que había en la tercera y cuarta década del XVI en la sala capitular de la Scuola Grande della Carità menciona que a ambos lados estaba decorada con un ciclo sobre la Virgen, patrona principal de la cofradía.¹ El hecho de que el soporte fuera la tabla y el tipo de pintura el temple indica que estas representaciones no se acababan de hacer. La Scuola della Carità, probablemente en el siglo XV, había optado, pues, por decorar la sala capitular con escenas de la vida de su patrona y en el siglo XVI, a partir de 1534, continuó con este motivo en la sala de la junta rectora, con *La presentación en el templo* de Tiziano, conservada *in situ*, y, posteriormente, en torno a 1545, *Los desposorios de la Virgen*, de Gian Pietro Silvio, y, entre 1557 y 1561, una *Anunciación*, atribuida a Girolamo Dente.²

Simultáneamente al inicio o relanzamiento de la decoración de la sala capitular de la Scuola di San Marco, una pequeña *scuola piccole* de devoción, la Scuola di San Girolamo, comenzó a decorar la suya en el complejo de la iglesia de S. Girolamo, en Cannaregio, con un ciclo sobre la vida de su santo patrón (Humfrey, 1985a). El ciclo estaba acabado a fines de la década de 1470-80 o comienzos de la de 1480-90 y comprendió cinco lienzos: *San Jerónimo y el león*, de Alvise Vivarini, que fue el último en ejecutarse y no ha sobrevivido; *San Jerónimo instruyendo a los monjes en el exterior del monasterio*, de Giovanni Bellini, datado en 1464, que tampoco ha llegado hasta

¹ «Le altra picture da l'un lato e l'altro della salla, pur a guazzo, in tavole cun la historia della nostra donna, furone de man de.....», *Notizia di opere di disegno*, p. 116.

² Sobre este ciclo, véase D. Rosand, 1982, pp. 85-144.

nosotros; *San Jerónimo en su estudio*, también de Giovanni Bellini, lienzo asimismo desaparecido; *La comunión de san Jerónimo* y *El funeral de san Jerónimo* (figura 80), de Lazzaro Bastiani, ambos ejecutados en la década de 1470-1480 y los únicos que se han conservado.

Así, pues, la decoración pictórica de las sedes de las *scuole piccole* que están documentadas, se centró, además de las pinturas puramente de devoción, en las vidas de sus patronos y así lo harían en la última década del siglo XV y principios del XVI todas las *scuole piccole* que decoraron sus sedes: la Scuola di Sant'Orsola, la Scuola dei Tessitori di Seta, de Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, la Scuola di Santa Maria degli Albanesi, la Scuola di Sant'Alvise,¹ la Scuola della Croce² y la Scuola di Santo Stefano. La decoración pictórica de la sala capitular de las *scuole grandi* en el siglo XV osciló entre la cosmovisión cristiana, fundamento último de la religiosidad de estas instituciones, y la vida de sus patronos, fundamento inmediato. La Scuola di San Marco y la de San Giovanni Evangelista siguieron el primer camino. La Scuola della Carità, el segundo. En el siglo siguiente, la Scuola di San Marco, a partir de 1544, y la Scuola di San Giovanni en la década de 1580-90 optarían por ciclos sobre sus respectivos patronos; en el primer caso, sustituyendo los lienzos perdidos en el incendio de 1485; en el segundo, reemplazando el ciclo en el que había tenido una gran participación Jacopo Gentile. La nueva *scuola grande*, la Scuola di San Rocco, fundada a fines del siglo XV, retomaría, bien avanzada la segunda mitad del siglo XVI, la tradición que había abandonado ya la Scuola di San Marco y que abandonaría a fines del siglo la Scuola di San Giovanni Evangelista, con un ciclo sobre el Antiguo y Nuevo Testamento.

El número más elevado de encargos de ciclos narrativos sagrados por parte de las *scuole* venecianas es una manifestación de la pujanza del movimiento cofrade en la ciudad, integrado en el mundo de sociedades e instituciones de la República y bajo el control directo de magistraturas de la *Signoria*. Por las dimensiones de las salas o capillas, para cuyas paredes fueron encargados, y de las pinturas mismas, éstas constituían el elemento decorativo dominante y, por tanto, el objeto que atraía la mirada de la persona que ingresaba en ellas. Por su proximidad al espectador y por el tamaño de las representaciones, su contemplación era fácil y directa, pues su presencia se imponía al que estuviera en el interior de la sala en mucho mayor medida que las representaciones de ciclos en las paredes de la nave central de un templo, mucho más distantes, o en los registros superiores de las capillas. La vida del santo patrón rodeaba, próxima y diáfana, a los cofrades o a los visitantes que penetraran en las salas decoradas con estos ciclos, quienes podían establecer un diálogo silencioso con aquellas figuras, en muchos casos de tamaño natural. Los cofrades, representantes laicos del santo de la ciudad, podían sentirse orgullosos de compartir aquellas imágenes y confortados y esperanzados por la presencia en ellas de un supremo *exemplum* de virtud del santo, a quien le atribuían la protección de sus almas y cuerpos, y por su propia presencia o la de sus predecesores en los retratos en *assistenza*, característicos del género. El ciclo narrativo permitía experimentar una comunión con el santo protector, en el que la hermandad depositaba las esperanzas de salvación de todos sus miembros. A él honraba

¹ Esta *scuola* estaba decorada con un ciclo de ocho tablas sobre san Luís de Tolosa, ejecutado en 1508 por Marco Veglia, que ha desaparecido (P. F. Brown, 1988, pp. 294-295).

² Un ciclo sobre la historia de la cruz fue encargada por la Scuola della Croce a principios del XVI, que ha desaparecido, aunque probablemente no en su totalidad (P. F. Fortini Brown, 1988, p. 296).

con misas y oraciones en la capilla, dominada por el ciclo de su vida. A él honraba con distintas actividades caritativas, dirigidas a los miembros de la hermandad –auxilio en la enfermedad y en la pobreza, dotes para las doncellas hijas de los hermanos con escasos recursos, techo para los que no podían pagarse una casa–, gestionadas en la sala de la junta rectora bajo la inspiración directa del santo, cuyo ciclo dominaba esta estancia en varias cofradías.

CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO NARRATIVO SAGRADO EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI EN ITALIA

La narrativa sagrada, como los demás géneros pictóricos, había incorporado a su canon el descubrimiento de la perspectiva, el arte de representar en un plano personajes y objetos en tres dimensiones, tal como la vista humana contempla normalmente la realidad. El uso de la perspectiva, con la sensación de verismo que proporcionaba, generó un gusto por incluir en la representación un contexto, un escenario arquitectónico o paisajístico o ambos al mismo tiempo, en fuga, en el que abundaban los personajes, los animales, elementos de vegetación y otros detalles, que no añadían nada a la representación sagrada misma desde el punto de vista de despertar la devoción, y en el que el artista daba muestra de su virtuosismo en la innovadora técnica. En el *Trecento* ya se produjo un cambio en la narrativa sagrada, que consistió, entre otras cosas, en enriquecer con multitud de detalles la escena sagrada misma. Belting lo ilustró con el ciclo de san Francisco en la iglesia alta de Asís (1985, p. 153). El cambio que se produce en el *Quattrocento* consistió, a mi juicio, en la introducción de un escenario que no guarda relación directa con el episodio sagrado, al tiempo que se sigue conservando la atención a los detalles de éste. En los pocos contratos existentes de pintura narrativa de la época en los que se mencionan las exigencias que imponían la parte contratante al pintor, se especifica que éste debía dedicar una atención especial a una serie de aspectos circunstanciales a la propia escena sagrada. Así, en el contrato que firmó en Florencia el 1 de septiembre de 1485 Giovanni Tornabuoni con los hermanos Domenico y David Ghirlandaio para que éstos pintaran la capilla funeraria de la familia, que era la mayor de Santa Maria Novella, con un ciclo de frescos sobre la vida de la Virgen y la de san Juan Bautista, después de precisar los diferentes episodios que debían ser representados y algún pigmento que debía usarse, se obliga a los artistas a pintar

*...figuras, hedifitia, castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias, quacumque et omnes cujuscumque generis apponere, pingere et annotare et ornare ut et prout et sicut videbitur dicto Joanni...*¹

Se entendía, pues, que a los episodios de la vida de la Virgen y de san Juan Bautista se debían incorporar escenarios que contuvieran, entre otras cosas, personas, ciudades, montes, colinas y llanuras y también animales de cualquier tipo, que, obviamente, no tenían ninguna relación directa ni significativa con aquéllos. Ello explica que *El nacimiento de San Juan Bautista* (figura 89) fuera contextualizado por Domenico Ghirlandaio con minuciosidad en el interior de una estancia de un palacio

¹ Una transcripción del contrato está publicada en G. S. Davies, *Ghirlandaio*, Londres, 1908, pp. 170-172.

florentino y que se representara a personajes que no desempeñaban papel alguno en el episodio, como las tres damas lujosamente ataviadas que visitan a la parturienta o las dos sirvientas que le traen bebidas y frutas. También explica que en la fuga de perspectiva de *La Visitación* (figura 90) aparezca una ciudad y, más lejos, un lago y unas colinas, al tiempo que unas aves surcan el cielo, dos árboles se yergan en lugar bastante destacado, un edificio clásico se levante cercano al encuentro de la Virgen y su prima Isabel y, en las inmediaciones, aparezcan personajes que prosiguen su vida ajenos al encuentro. El 4 de julio de 1515 Giovanni Bellini llegó a un acuerdo con la Scuola di San Marco para pintar *El martirio de san Marcos en Alejandría*; se comprometió a representar el episodio, pero también «*casamenti, figure, animale*» (doc. 31). Por ello en el lienzo aparecen un número ingente de figuras, grandes edificios civiles y religiosos, dos árboles dibujándose en el cielo, como en *La Visitación* de Ghirlandaio, un puerto con una embarcación redonda atracada en él y animales: caballos, ovejas, asnos, una vaca y un camello (figura 90). Asimismo, cuando el cardenal Francesco Todeschini Piccolomini encargó a Pinturicchio el 19 de junio de 1502 la vida del papa Pío II para la biblioteca que éste había hecho construir en la catedral de Siena, después de especificarle que habría de pintar diez escenas «secondo li sarà dato in memoriale» y de concretarle los colores que debía usar, le obligaba a que los terminara con «desnudos, vestimentas, tapices, árboles, paisajes, ciudades, cielo y bordes y ornamentación». ¹ El mandato de contextualizar con detalles las escenas integrándolas en grandes escenarios aparece de nuevo formulado con rotundidad, y, si bien el ciclo no es sagrado, expresa el gusto de la época por la pintura narrativa.

Algunos levantaron la voz contra este gusto cuando no contribuía a que el espectador concentrara su atención en la escena sagrada misma y, por tanto, a que no se despertara la devoción hacia el actor principal, sino, por el contrario, alimentara la vanidad o provocara la risa. En su *Summa Teologica* escrita entre 1466 y 1459, el arzobispo de Florencia, san Antonino, dijo que

es superfluo y vano en las historias de los santos o en las iglesias pintar curiosidades que no sirven para despertar la devoción, sino la risa y la vanidad, como monos y perros cazando liebres y cosas semejantes, o las vanidosas ornamentaciones de los vestidos.²

No obstante, el juicio del arzobispo Antonino iba contracorriente. El género narrativo sagrado de la segunda mitad del XV y primeras décadas del XVI está lleno de escenas secundarias sin relación con la principal y los pintores se deleitaron en la representación de vestidos suntuosos y detalles superfluos, que no contribuían a despertar la devoción en el espectador. Savonarola a fines del siglo XV acusará a los pintores de haber introducido la vanidad en las iglesias:

¹ «*nudi, veste, appanamenti, arbori, paesi, città, arie et finbrie et fregiature*». El contrato para este fresco ha sido transcrito en la tesis doctoral de Gyde Vanier Gil Sheperd, 1993, pp. 409-414.

² «*In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandum, sed risum et vanitatem, ut simias et canes insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatos vestimentorum, superfluum videtur et vanum*» Vol. iii, tit. 8. sec. 5, cap. 11, citado en C. Gilbert, 1959, p. 76.

«Voi mettete tutte le vanità nelle chiese. Credete voi che la Vergine Maria andassi vestita a questo modo come voi la dipignete ? Io vi dico ch'ella andava vestita come poverella, semplicemente, e coperta che appena si gli vedeva el viso; così santa Elisabetta andava vestita semplicemente. Voi farete un gran bene a scancellarle queste figure che son dipinte così deshonestamente. Voi fate parere la Vergine Maria vestita come meretrice»¹

Como hemos visto en los contratos mencionados, la moda era las perspectivas en fuga por valles, montañas y ciudades, poblados con animales y escenas secundarias, que, en buena parte de los casos, no guardaban relación alguna con la principal, y gran número de personajes innecesarios en primer y segundo plano. Un episodio que le ocurrió a Veronese, bien avanzado el siglo XVI, puede servirnos para entender esta faceta creativa del pintor, que se manifestaba primordialmente en la narrativa, y sus límites. A este pintor veneciano el capítulo del convento de SS. Giovanni e Paolo le encargó en 1571 una *Santa Cena* para su refectorio; el lienzo estaba terminado en 1573, pero tres meses después, el 18 de julio de 1573, Veronese fue convocado por la Santa Inquisición para que diera explicaciones de por qué había pintado en esta escena sagrada a una persona sangrando por la nariz, a alabarderos tudescos, a un bufón con un papagayo y a borrachos. Veronese argumentó que, si en un cuadro quedaba espacio libre una vez pintada la escena principal, él lo adornaba según su imaginación con otras figuras, como le habían encargado y era habitual, y ninguna de las personas por las que la Inquisición le preguntaba eran extrañas entre la servidumbre de un señor distinguido, como el de aquel en cuya casa se celebraba la cena, y él, además, los había colocado en el exterior de la sala, no en el interior, que era el lugar en el que se desarrollaba la escena sagrada. En cuanto a la persona que sangraba por la nariz, respondió que era uno de los sirvientes del señor, «che per qualche accidente li possa esser venuto il sangue del naso».² Las razones expuestas por Veronese recuerdan el contenido de los tres contratos a los que nos hemos referido: además del episodio principal, al pintor le encargaban otras figuras y elementos que él inventaba en un esfuerzo de imaginación. Aparentemente en el caso de Veronese no hubo boceto previo, que habría impedido la ejecución del lienzo.

El género narrativo sagrado exponía diferentes episodios de la vida de un personaje en los distintos recuadros de la composición, si se trataba de fresco, o en las distintas tablas o lienzos que integraban el ciclo. En el lenguaje de la época, los ciclos sagrados eran *historie*, mientras que las pinturas de devoción para estimular o acompañar la oración en los altares o en los domicilios privados eran *imagini* (Hope, 1986, p. 804). En los primeros primaba la acción, mientras en los segundos la presentación icónica. Cada uno de los recuadros, tablas o lienzos de un ciclo contenía

¹ *Le prediche sopra Amos e Zaccaria*, pp. 25, 25-30, p. 26, 1-3.

² D. Rosand, 1982, pp. 162-163, con la transcripción del interrogatorio al que fue sometido Veronese por la inscripción en p. 286. Los argumentos de Veronese no convencieron a la Inquisición, que le dio tres meses de plazo para modificar el lienzo. Veronese optaría finalmente por no alterar sustancialmente el lienzo y cambiarle el título: dejaría de ser *La Santa cena* para convertirse en *El Festín en casa de Levi* (Venecia, La Academia), un episodio del Evangelio de San Lucas (5: 30) en el que estaban presentes pecadores y publicanos. Veronese sacó lecciones de esta embarazosa experiencia y en una *Santa cena* que pintaría más tarde, en 1485 (Galería Brera, Milan), se muestra mucho más comedido y repetuoso con la escena..

uno o más episodios de la vida del personaje sagrado o secuencias de un mismo episodio. En el género narrativo las *historie* no se organizaban como en las historietas gráficas modernas, en que cada uno de sus elementos base –la viñeta–, contiene una escena de un episodio, mientras que la viñeta a su izquierda puede contener la escena anterior del mismo episodio y la viñeta a la derecha la posterior. Cada uno de los elementos de la narrativa sagrada –recuadro, tabla o fresco– formaban una unidad en sí mismo y no constituían una secuencia de un episodio que había empezado a representarse en otro elemento a su izquierda o a su derecha o arriba o debajo de él. En la inmensa mayoría de los casos, los recuadros, tablas o lienzos se sucedían por orden cronológico de los episodios representados en ellos, pero no existía una norma universal que dispusiera esta sucesión de una determinada manera. Aronberg Lavin ha encontrado ocho modelos distintos de disponer la secuencia en narrativa pictórica al fresco en las capillas entre 1400 y 1500. La más frecuente es la que sigue la dirección de las agujas del reloj en las dos paredes laterales de las capillas, de arriba abajo, empezando por la pared de la derecha del espectador y saltando a la pared de la izquierda, antes de descender al nivel inferior (1990, pp. 6-10 y 290-292).¹

La descomposición de un episodio en varios momentos no es ajena a la narrativa pictórica sagrada en el período que estamos estudiando, como no lo había sido anteriormente. Pero la secuenciación tenía lugar en el interior del recuadro, tabla o lienzo, y se solía presentar en un escenario único, aunque lo suficientemente vasto para contener distintos lugares, quebrando así la unidad de tiempo y acción; la disposición de las escenas podía seguir una trayectoria lineal, ya sea derecha-izquierda o izquierda-derecha. En torno a 1435, en un mismo recuadro de la predela del políptico de San Marcos para la cofradía de los *Linuoli* de Florencia, fray Angélico pintó *La aparición de Jesucristo a san Marco en la cárcel* y *El martirio de san Marcos* en un único escenario y en una trayectoria izquierda-derecha ([figura 92](#)). Casi un siglo después, Giovanni Mansueti, en el ciclo de san Marcos para el *albergo* de la Scuola Grande di San Marco, presentó la escena del apresamiento de san Marcos (1525-1526, [lámina 114](#)) descomponiéndolo en una secuencia de tres elementos que se desarrollan de derecha a izquierda del espectador: a la derecha, la adopción de la decisión del arresto por la autoridad competente de Alejandría; en el centro, al fondo, el momento del apresamiento en el templo; a la izquierda, la aparición en la cárcel de Cristo a san Marcos. Pero Masaccio en la Capilla Brancacci en Santa Maria del Carmine, Florencia, representó el episodio de Jesús de *El tributo de san Pedro* (1423-1428, [figura 91](#)) a través de tres escenas. En la central, Cristo ordena a san Pedro que extraiga de la boca de un pez la moneda que servirá para pagar el tributo que le exige el recaudador, que está de espaldas al espectador. A la izquierda, san Pedro cumple la orden de Jesús, mientras que a la derecha san Pedro abona el tributo al recaudador, en una escena que se desarrolla junto a un edificio. La repetición del personaje de san Pedro, identificable –y

¹ Las dos disposiciones más usadas después de ésta son, en primer lugar, en las dos paredes laterales de la capilla, en vertical, de arriba abajo, empezando por la pared a la izquierda del espectador (el ciclo de la Virgen y de san Juan Bautista de Ghirlandaio y su taller en la capilla mayor de Santa Maria Novella, en Florencia, ejecutado entre 1486 y 1490); en segundo lugar, en las tres paredes de la capilla, vertical, de arriba a abajo o de abajo a arriba, agotando el nivel por el que se comienza en las tres paredes antes de pasar al siguiente nivel y empezando siempre por la pared de la izquierda del espectador (ciclo de san Francesco en la capilla Sasetti, de Ghirlandaio y su taller en Santa Trinitá, Florencia, realizado en 1482/83-1485).

no fácilmente— por la vestimenta, posibilita la percepción de la secuencia, pero la disposición no-lineal no la facilita.

En ocasiones, la variedad de escenas puede pasar desapercibida, por ejemplo, cuando hay dos escenas solamente y una de ellas es ubicada en la fuga de la perspectiva, en un plano muy secundario. Ghirlandaio en *La resurrección de un hijo de un notario*, en el ciclo de san Francisco de la capilla Sassetti, en la iglesia de la Santa Trinità de Florencia ([figura 93](#), 1482/1483-1485), representó en primer plano la escena de la resurrección, pero no es fácil darse cuenta de que también presentó la caída del niño desde la ventana de un palacio a la izquierda del espectador ([figura 94](#)).

Botticelli en *Moisés y las hijas de Jetró* ([figura 95](#), 1481-1482), en el ciclo de Moisés en la Capilla Sixtina, nos proporciona un buen ejemplo de multiplicidad de episodios en un mismo recuadro. El pintor florentino representó con siete escenas seis episodios de la vida de Moisés según *El Éxodo* (2.11-4.18 y 13.17-20) en un mismo escenario: un paisaje colinoso, con un pozo y un espléndido edificio clásico en primer plano. Las siete escenas aparecen de derecha a izquierda del espectador y comienzan con la muerte de un egipcio por Moisés y la huida del joven judío al que liberó Moisés del castigo que estaba sufriendo. Justo encima, aparece el segundo episodio: Moisés, de espaldas, huye de Egipto hacia el país de Madián. El tercer episodio se descompone en dos escenas y aparece a la izquierda de los anteriores: Moisés ahuyenta a unos pastores y, debajo, llena de agua los pilones para que abreen las ovejas que habían conducido hasta un pozo las hijas del sacerdote Jetró, a quienes los pastores habían impedido hasta entonces sacar el agua. El siguiente episodio tiene lugar en el centro del recuadro, en la parte superior: Moisés, cuidando el rebaño de su suegro, Jetró, se descalza en obediencia al mandato de Dios. El episodio que le sigue se representa a la izquierda de éste: Moisés, arrodillado ante Dios, recibe la orden de sacar a los judíos de Egipto. Debajo, Moisés lidera la salida de los judíos de Egipto, último episodio que incluyó Botticelli en este recuadro. La repetición del personaje de Moisés en las siete escenas con una misma apariencia e indumentaria, permite que nos demos cuenta de que se trata de episodios de la vida de un mismo personaje, pero la comprensión del recuadro exige hoy y debió de exigir en su tiempo un espectador iniciado en el *El Éxodo* para poder descifrarla.

Frecuentemente la secuenciación o la variedad de un episodio en un recuadro, tabla o lienzo, están marcadas por un elemento pintado que delimitaba el escenario de cada escena. Una pilastra sirvió a fray Angélico en 1448 para separar dos episodios de la vida de san Esteban, *La predicación de san Esteban* de la *Disputa* ([figura 96](#)), en una luneta de la capilla de Nicolás V en el Palacio Vaticano y, en otra luneta, en el mismo lugar, empleó una muralla para separar dos secuencias del martirio ([figura 97](#)). Aproximadamente veinte años más tarde un pintor cuya identificación no ha sido satisfactoriamente establecida se valió de una columna para delimitar, en un mismo recuadro de la predela de *El políptico de san Vicente Ferrer*¹ destinado al altar de la *scuola* homónima en SS. Giovanni e Paolo, los escenarios de dos milagros de la vida de este santo ([figura 98](#)). En la última década del siglo Carpaccio emplearía el mismo recurso, rompiendo también la unidad de lugar, para separar el martirio de santa Úrsula de su funeral ([lámina 18](#)), y, también, el mástil de una bandera para separar la despedida de Etéreo de su padre y su encuentro con su prometida, en otro lienzo del ciclo ([lámina](#)

¹ El políptico fue ejecutado por Giovanni Bellini y su taller, pero la predela pudo haber sido encargada a otro pintor. R. Goffen la ha atribuido a Lauro Padovano (1989, pp. 274-277).

9). A finales del siglo XV y comienzos del XVI, los cuadros o lienzos de ciclos sagrados con unidad de tiempo, lugar y acción son más frecuentes que éstos, pero el recurso de representar más de un episodio en un mismo cuadro o lienzo, con unidad de escenario o sin ella, no era considerado extraño. La unidad de lugar, tiempo y acción en cada unidad pictórica, no formaba parte, pues, del canon estético todavía y se juzgaba tan apropiado pintar dos episodios distintos en una misma unidad como hacerlo en unidades distintas. Por otra parte, se creía que el modo de representar escenas sucesivas de un mismo episodio era hacerlo en un mismo cuadro o lienzo, generalmente en un único gran escenario en el que cupieran lugares diferentes, en perjuicio de la unidad de tiempo y lugar.

El interés por incardinar la escena sagrada en un espacio en fuga obligó a los artistas en muchas ocasiones a incorporar paisajes rurales o urbanos. La mayoría de las historias religiosas tenían lugar, según la historia o la tradición, en sitios no conocidos por los pintores y en buena parte de los casos habían sucedido hacía mucho tiempo, por lo que toda pretensión de realismo era vana. Los pintores creaban con bastante libertad un escenario compuesto por elementos que, cada uno en sí mismo, era verosímil, pero en la combinación en que se presentaban difícilmente lo eran para el lugar y el momento en que se suponía que había sucedido el episodio. Frecuentemente los escenarios creados se inspiraban en lugares reales conocidos por el pintor y por las personas o sociedades que le habían hecho el encargo. La ciudad que pintó Ghirlandaio en *La Visitación* (figura 90) de la capilla Tornabuoni en Santa Maria Novella, recuerda inmediatamente a Florencia, aunque el pintor no quiso representarla fielmente, como muestra el gran lago que situó en sus proximidades, y la estancia de *El nacimiento de san Juan Bautista* (figura 89) en el mismo lugar, podía ser, como dijimos anteriormente, la de un palacio florentino del *Quattrocento*. Los paisajes urbanos de Carpaccio en *La llegada de los embajadores ingleses* (lámina 1) y *El regreso de los embajadores* (lámina 6) en el ciclo de santa Úrsula, tienen un indiscutible aire veneciano y los edificios recuerdan el estilo de Pietro Lombardo y Mauro Codussi. El gran templo ante el cual san Marcos predicó en Alejandría en el lienzo de Gentile y Giovanni Bellini *La predicación de san Marcos en Alejandría* (lámina 101) para el *albergo* de la Scuola di San Marco está inspirado por la Basílica de San Marcos, y *La curación de Aniano* y *El apresamiento de san Marcos* de Giovanni Mansueti, para el mismo lugar que el lienzo anterior, también fueron representadas en edificios del estilo propio del Primer Renacimiento veneciano, aun cuando ambas escenas se suponía que ocurrieron en Alejandría. En *La llegada a Colonia* (lámina 17) del ciclo de Santa Úrsula, Carpaccio pintó las murallas de esta ciudad a imagen y semejanza de las del Arsenal veneciano en el Rio della Tana e incluyó intramuros de Colonia un elemento tan específicamente veneciano como una *altana* (pequeña terraza de madera en la techumbre de los edificios).

En ocasiones el pintor podía representar edificios que existían realmente durante su vida en escenas sagradas que se suponía que ocurrieron cuando esos edificios no habían sido construidos todavía. Botticelli, por ejemplo, incluyó un arco triunfal romano muy similar al de Constantino en *El castigo de Coré y el linchamiento de Moisés y Aaron* (figura 99) en el ciclo de Moisés en la Capilla Sixtina, y en *Las tentaciones del Diablo*, también en la Capilla Sixtina, el pintor florentino representó la fachada de un edificio que se asemeja bastante al Ospedale di Santo Spirito, que había construido Sixto IV, el mismo Papa que encargó este conjunto de frescos sobre la vida de Moisés y la vida de Cristo. Este último ejemplo ilustra cómo la inventiva desarrollada por los

artistas en los escenarios podía ser usada para complacer a sus clientes. También la empleaban para transmitir mensajes. Ghirlandaio situó en Florencia dos escenas de la vida de san Francisco que ocurrieron en Roma, la aprobación de la regla por el papa Honorio III en 1223 y la resurrección de un niño, en el ciclo sobre la vida de san Francisco de la Capilla Sassetti en la Santa Trinità de Florencia. En *La confirmación de la regla* ([figura 100](#)) el Palacio Vecchio y la Loggia dei Lanzi sirven de fondo a la escena presidida por el Papa, que tuvo lugar antes de que estos dos edificios se construyeran en Florencia; en *La resurrección de un hijo de un notario* el espacio delimitado por el palacio Spini, la fachada de la iglesia de la Santa Trinità y uno de los puentes sobre el Arno es el escenario del milagro. Esta florentinización de san Francisco expresa la devoción de los florentinos por el santo y la ubicación del milagro frente a la fachada, todavía románica, de la iglesia de la Santa Trinità, lugar en que el banquero Francesco Sassetti iba a ser enterrado y en cuya capilla se ejecutó el ciclo de frescos, es una consideración de Ghirlandaio con su cliente, si no una imposición de éste.¹

La razón por la que los pintores no representaban fielmente los escenarios en los que se incardinaban las escenas sagradas no era solamente porque no los conocieran, sino porque era ajeno al canon estético y al gusto de sus clientes el realismo entendido como el reflejo de las combinaciones específicas y singulares en que entraban las cosas para configurar, en un momento y espacio dados, la realidad tal como se hubiera presentado a un testigo presencial. Así se hace patente en las ocasiones en que la historia tiene un escenario bien conocido y próximo. *El ciclo de la Cruz*, encargado a fines del siglo XV y primera década del XVI por la Scuola di San Giovanni Evangelista, tenía como escenario Venecia. Sin embargo, Gentile Bellini, en *La procesión en la plaza de San Marcos* ([lámina 44](#)) representó a la basílica con unas dimensiones mucho mayores que las que tenía en relación a las Procuratie Vecchie porque le interesó establecer una relación entre la reliquia de la cruz y la basílica. En *El milagro del puente de San Lorenzo* ([lámina 30](#)) el mismo pintor representó en primer plano una plataforma inexistente para situar en ella una serie de personajes –retratos– que quería destacar. En *El milagro en el puente de San Lio* ([lámina 40](#)) Giovanni Mansueti contrajo drásticamente el espacio que existía entre el puente de San Lio y la iglesia homónima con la finalidad de que en su representación del milagro aparecieran el puente y la iglesia (Fortini-Brown, 1988, p. 153). Lazzaro Bastiani en *La donación de la reliquia* ([lámina 25](#)) mejoró sustantivamente la fachada del templo de San Giovanni Evangelista, al dotarla de elegantes columnas sobre pedestales, que obviamente no formaban parte de la misma antes de que cambiara la orientación de esta iglesia en 1453 o después, y Gentile Bellini dotó a este templo de un ciborio tan extraordinario como inexistente en *La curación de Pietro Ludovici*. Por otra parte, Paris Bordone en 1534 y 1535 representó *El pescador entregando el anillo al Dogo* ([lámina 129](#)), para el *albergo* de la Scuola di San Marco, en una ciudad dominada por una arquitectura serliana que no guarda relación alguna con Venecia.

El realismo de este tipo de pinturas se centraba, pues, en la representación de la realidad en tres dimensiones y, por tanto, en una imitación mucho más fiel de las apariencias de las personas y las cosas. Pero el ojo del pintor seleccionaba, descartaba, modificaba y componía. El pintor no recreaba, sino creaba, y lo podía hacer por motivos

¹ Véase en S. Roetgen, 1996, pp. 141-144, la síntesis de interpretaciones simbólicas de la florentinización de *La confirmación de la Regla* y *El milagro del hijo del notario*.

varios: transmitir un determinado mensaje, mejorar la realidad, halagar a su cliente, mostrar su virtuosismo, sorprender al espectador, etc.

LOS RETRATOS *IN ASSISTENZA*

Un elemento característico de la pintura narrativa religiosa en el período que hemos estudiado es el retrato *in assistenza*, esto es, la inclusión de retratos de las personas que encargaron el ciclo o de personas próximas a ellas o de los propios pintores, pero sin participar en la acción como protagonistas, sino como testigos presenciales. Pueden aparecer separados de los protagonistas o mezclados con ellos. Se distinguen por su actitud pasiva, de mero espectador, y por su vestimenta, que era la propia de su época, y no de los protagonistas del episodio, que en buena parte de los casos lucían el quitón y el hematión greco-romanos con los que la pintura religiosa representó durante siglos a Cristo, a los apóstoles y a gran número de los personajes sagrados.

Algunos de estos retratos fueron identificados por Vasari. Así, en *La resurrección del hijo de un notario*, de Ghirlandaio ([figura 93](#)), perteneciente al ciclo de san Francisco, encargado por el adinerado banquero Francesco Sassetti, Vasari nos dice que «*sono ritrati Maso degli Albizzi, messer Agnolo Acciaiuoli, messer Palla Strozzi, notabili cittadini e nelle istorie di quella città assai nominati*» (*Le Vite*, Milanesi, III, p. 256) y «*certe belle giovani della medesima famiglia*, (la integrada por Sassetti y Nerà de' Corsi, su esposa) *che non ho potuto ritrovar i nomi; tutte con gli abiti e portature di quella età: cosa che non è di poco piacere*» (*ibid.*). En *La confirmación de la regla*, perteneciente a este mismo ciclo, Ghirlandaio retrató a tres personajes en primer plano, a la derecha del espectador, de entre los cuales Sassetti es reconocible fácilmente como el que tiene al niño a su lado (Sassetti aparece arrodillado a la derecha del cuadro del altar, una *Adoración de los Pastores*, y el personaje al que nos referimos en *La confirmación de la regla* es la misma persona), y, junto a él, en el medio del grupo, la figura inconfundible de Lorenzo de Médicis, cuyo retrato en esta figura atestiguó también Vasari (*ibid.*). Sassetti formaba parte del círculo mediceo en Florencia y había dirigido el banco Médicis en Lyon.¹ En *La Visitación*, del mismo pintor, en la capilla de los Tornabuoni en Santa María Novella, Vasari identificó a Ginevra de' Benzi (*ibid.*, pp. 266-267), aunque no precisó a qué retrato se refería; posteriormente se ha identificado a Giovanni degli Albizzi, la esposa de Lorenzo, el hijo de Giovanni Tornabuoni, como la joven que está de perfil detrás de santa Isabel, pues es idéntica al retrato que hizo de ella el mismo pintor, conservado en Madrid en el Museo Thyssen-Bornemisza. En la capilla Carafa, en Santa Maria sopra Minerva, de Roma, Filippino Lippi hizo un imponente retrato *in assistenza* del donante, el cardenal Oliverio Caraffa, entre 1489 y 1491, en *El Triunfo de santo Tomás* ([figura 101](#)). El cardenal, vestido con el hábito dominico,

¹ A. Warburg (1990, pp. 107-123) ha dado identidades probables de otros retratos en esta pintura: el hombre mayor a la izquierda de Lorenzo de Médicis supone que era Antonio Pucci, suegro de una hija de Sassetti, y el poeta Angelo Poliziano, el que lideraba el grupo que subía por las escaleras (Poliziano era el tutor de los hijos de Lorenzo de Médicis). Los tres niños que siguen a Poliziano los identifica como los tres hijos de Lorenzo y los dos personajes que cierran el grupo otros dos humanistas, Mateo Franco y Luigi Pulci. Sassetti, además de hombre de negocios, se interesaba por los manuscritos antiguos, era mecenas artístico y contaba entre sus amigos a Marsilio Ficino y a Bartolomeo Fontius.

aparece contemplando la escena en el extremo derecho de la composición, retrato del que también se hace eco Vasari (*ibid.*, p. 469).

Aunque desgraciadamente son más los casos en los que se desconoce la identidad de los personajes, los retratos *in assistenza* en la narrativa religiosa eran habituales. En *El nacimiento de san Juan Bautista* de Ghirlandaio ([figura 89](#)) en Santa Maria Novella, la elegante joven que mira hacia el espectador es, sin duda, un retrato, como también lo son los dos hombres que, en el fresco de Botticelli *El castigo de Coré y el linchamiento de Moisés y Aarón* ([figura 99](#)), contemplan, a la izquierda del espectador, el castigo de Coré; uno de esos hombres, con capa negra, mira también hacia el espectador, así como las personas que contemplan el linchamiento de Moisés y Aarón en actitud pasiva y que forman parte del apretado grupo que ocupa la parte derecha del lienzo. En el fresco *Jesús entre los doctores* ([figura 102](#)) perteneciente a un ciclo sobre la vida de Jesús, en la Capilla Baglioni de la Colegiata de Santa Maria Maggiore, de Spello, ejecutado por Pinturicchio en 1500-1501, aparece a la izquierda un retrato *in assistenza* de un personaje vestido de negro que es muy probablemente Troilo Baglioni, protonotario apostólico que fue prior de la Colegiata antes de ser nombrado obispo de Perugia el 6 de marzo de 1501. Este Baglioni fue el que encargó a Pinturicchio el ciclo, y el escudo de armas de su familia aparece en *La adoración de los pastores*, otro fresco del ciclo.

Los retratos *in assistenza* introducían en la representación un elemento más de artificiosidad, no solo por el anacronismo y la diversidad de vestimentas, sino también por la pasividad de los representados, que en algunas escenas obligaba a que asistieran como meros espectadores a los martirios de sus propios santos protectores. Pero esa era la convención que regía su presencia en estas representaciones y no se consideraba apropiado que adoptaran una actitud más activa y protagonista. El médico Rangone, rector de la Scuola di San Marco, se hizo pintar solo y con un papel activo en los tres lienzos que encargó a Tintoretto en 1562 sobre milagros de san Marcos para la sala capitular de la cofradía y que él mismo financió: en *San Marcos salva a un sarraceno* (La Academia, Venecia), el barbudo Rangone aparece sentado en el bote señalando con su brazo izquierdo el milagro del santo a los náufragos a quienes auxilia; en *El hallazgo del cuerpo de san Marcos* (Galeria Brera, Milán, [figura 103](#)) está arrodillado y con los brazos extendidos junto al cuerpo del santo, en el centro de la imagen, y en *El robo del cuerpo de san Marcos* (La Academia, Venecia) aparece de nuevo en el centro de la composición, junto a la cabeza del cuerpo del santo, que es trasladado por otros personajes. La hermandad hizo gestiones con Tintoretto para que los modificara y retirara la figura del médico y la sustituyera por otra más «accomodata».¹ Por otra parte, como era característica del género la búsqueda de la vivacidad de la representación, los pintores representaron a las personas retratadas en actitudes varias, en grupos o aisladamente, algunos atentos a la escena, otros distraídos y algunos, siguiendo la

¹ «Adj 8 settembre 1573. Riferi ms. hieronimo masser haver de ordine de V. G. et delli s.^{ori} Provveditori sopra la fabrica portata a casa de ms. Jac.^o Tentoretto le tre telle che erano nelli quadri nella scuola quale forno tolte via como appare in questo a D. 2023 t. 6 et questo perche detto ms. Jac.^o si offerse al dito Guardian et al suo Vicario a finirle perfettamente levando la figura dell'Ex^{te} et in loco di essa metando altra figura accomodata...» (ASV, SGSM, b. 22, *Notatorio*, f. 4, transcrito en E. Wedingen, 1974, p. 61). Las pinturas nunca fueron modificadas.

propuesta de Alberti, llamando la atención al espectador.¹

El sentido de estos retratos *in assistenza* era primariamente religioso. Las elites italianas desde comienzos del siglo XIV incluyeron en representaciones pictóricas icónicas, colocadas mayoritariamente en el interior de las iglesias y muchas veces cerca de sus tumbas, sus retratos arrodillados y en actitud orante ante la Virgen en majestad con el Niño en sus brazos. Era obviamente una petición de intercesión a la Virgen ante su Hijo en pro de la salvación del alma de la persona retratada, que solía estar acompañada de sus propios santos intercesores. Este tipo de representación seguía teniendo una gran aceptación a fines del siglo XV, como lo muestra el lienzo que ejecutó Giovanni Bellini en 1488 por encargo del dux Agostino Barbarigo, que se conserva en el templo de Santa María de los Angeles de Murano, o la *Pala Sforzesca*, de autor desconocido (Galeria Brera, Milán), ejecutada en 1494, en el que los personajes arrodillados son Ludovico Moro y su esposa, Beatrice d'Este, y *La Virgen de la Victoria* (el Louvre), ejecutado por Mantegna en 1495-1496, con Gian Francesco Gonzaga arrodillado e implorante.

El origen del retrato *in assistenza* en la narrativa pictórica sagrada es más tardía. El caso más antiguo que conozco está en el oratorio de San Juan Bautista de Urbino; en el ciclo de san Juan Bautista que decora sus paredes laterales, ejecutado por los hermanos Salimbeni en torno a 1416, en dos de los recuadros, el de *El bautismo de Cristo* y el de *San Juan predicando a Herodes*, aparecen este tipo de retratos de personajes que contemplan la escena y lucen vestimentas contemporáneas de los pintores. Desde mediados del siglo XV, este tipo de retratos se hizo popular en la narrativa sagrada: miembros de la familia Bacci en *La ejecución de Crosoas* en el ciclo de la Cruz (1452-1456), de Piero della Francesca en la iglesia de San Francesco, de Arezzo; Carlo de Médicis y otros en *El funeral*, del ciclo sobre la vida de Filippo Lippi en la Catedral de San Esteban de Prato; un personaje no identificado, probablemente el donante, en *La crucifixión de san Pedro* en la predela del retablo conocido como *Altare Pesaro*, ejecutado por Giovanni Bellini en torno a 1465 o 1475 (Museo Cívico de Pesaro), etc.

La función de estos retratos era manifestar a los personajes sagrados la veneración que sentían por él los retratados junto a él, con el propósito de conseguir de ellos un beneficio, especialmente, el mayor beneficio que puede conseguir el creyente: la salvación eterna. A. Warburg (1990, pp. 108-109 y 124-127) ha puesto de manifiesto cómo en Florencia a lo largo del siglo XV y hasta el XVII era habitual que los creyentes se hicieran estatuas de cera de sí mismos (había talleres de artistas especializados en ello), las vistieran con sus propios vestidos y las colgaran en el interior de las iglesias buscando o agradeciendo la protección de los personajes sagrados. Lorenzo de Médicis, cuando escapó con vida de la conspiración de los Pazzi en 1478, encargó tres estatuas de cera de tamaño natural de sí mismo para colocar dos en sendas iglesias de Florencia y una tercera en la iglesia de San Francisco en Asís. Las tres estatuas lucirían vestidos del propio Lorenzo. Bien avanzado el siglo XVI, en 1581, cuando Montaigne visitó la casa de la Virgen en Loreto, constató que estaba llena de exvotos y con dificultad consiguió colocar un cuadro en el que había cuatro figuras de plata: la de la Virgen, la

¹ Alberti, en *Della Pittura* (1435), manifiesta que le agrada que «haya en un cuadro alguna figura que llame la atención de los espectadores, y como que les haga señas con la mano para que vean lo que allí hay» (Libro segundo, p. 240).

suya, la de su esposa y la de su hija.¹ La representación de la imagen del creyente junto a la de un personaje sagrado en determinados lugares sagrados se creía, pues, que traía beneficios espirituales y materiales, y ese era el sentido primario de los retratos *in assistenza* en la narrativa sagrada.

En realidad, la inclusión del retrato de un creyente, por encargo del propio creyente, junto a la representación de una personalidad sagrada como forma de invocación de su protección, se remonta al paganismo romano y en el cristianismo el ejemplo más antiguo que se conoce se encuentra en Roma, en la catacumba de Commodilla, probablemente ejecutado en el siglo VI, en el que una mujer, de nombre Túrtura, según aparece en el pie del fresco, ya difunta, aparece representada de pie a una escala más pequeña que los tres personajes sagrados junto a los que aparece la Virgen en majestad con el niño, y, de pie, a cada lado, san Félix y san Adauto, con la particularidad de que san Félix tiene puesta cariñosamente su mano derecha sobre el hombro de Túrtura (Grabar, 1984, p. 99-100). Con posterioridad y antes de la eclosión del donante arrodillado en el siglo XIV, este tipo de representaciones continúan apareciendo.² Probablemente no estamos sólo ante un acto de veneración hacia la persona sagrada con el objeto de moverla a actuar en favor de la salvación del donante, sino ante una creencia en el poder mágico que tenía la inclusión de ese retrato en la consecución del beneficio, en palabras de A. Grabar, de la capacidad de la imagen «de formuler et de prolonger la parole d'une invocation, l'élan de l'âme et la pensée fugitive, et d'augmenter ainsi, en proportion, les mérites d'une démarche de piété et les chances d'exaucement d'une prière» (*ibid.*, p. 104). De hecho, Francesco Sachetti consideró una forma de idolatría la creencia en las imágenes de cera a fines del siglo XIV y las ridiculizó presentando el caso de una persona que había perdido su gata y, cuando la encontró, presentó una imagen de cera del animal a la Virgen (Warburg, 1990, p. 124). Simple manifestación de veneración a personajes sagrados con el objeto de ganar la salvación o creencia mágica en el poder de la imagen para ganar la salvación, la razón primaria de estos retratos era religioso.

Una interpretación que considere como motivo fundamental de los retratos del donante arrodillado o en *assistenza* el deseo del donante de dejar ante sus

¹ «J'y peus trouver à toute peine place, et avec beaucoup de faveur, pour y loger un tableau dans lequel il y a quatre figures d'argent attachées : celle de Nostre Dame, la mienne, celle de ma femme, celle de ma fille» (*Journal de Voyage de Michel de Montaigne*, p. 139).

² Sin ánimo de ser exhaustivo, se han conservado retratos de donantes junto a personajes sagrados en el siglo VII en el templo de San Demetrio de Salónica (mosaicos; un incendio en 1917 destruyó la mayoría de ellos); en el siglo VIII en Santa Maria la Antica, en Roma (capilla de Teodoto, c. 742-752); en el siglo VIII o IX (datación incierta) en el templo de la Fortuna Virile, en Roma (en la fila inferior de un conjunto de frescos una donante en *proskynesis* besa los pies de uno de varios santos); en el siglo IX (820) en el ábside de Santa Maria in Domnica, también en Roma (mosaico; el papa Pascual I arrodillado ante la Virgen en majestad con ángeles); en el siglo XI en la iglesia baja de San Clemente de Roma (frescos sobre la vida de san Clemente); en el siglo XII en la iglesia de San Jorge del Almirante en Palermo (Jorge de Antioquía postrado en *proskynesis* ante la Virgen y Cristo, 1143-1151); en el siglo XIII, la pequeña tabla del Duccio de *La Virgen de los franciscanos*, en la Pinacoteca de Siena. Excluyo las representaciones con retratos para marcar la donación de una iglesia, como la del ábside de la iglesia de San Cosme y Damián (546-548), la del ábside de Santa Agnese (625-638), la del ábside de Santa Cecilia (820), la del ábside Santa Práxedes o la del ábside de San Marcos, todas ellas en Roma.

conciudadanos la huella indeleble de su importancia y prestigio o el deseo de instruir en la historia religiosa a los no ilustrados no se ajusta a los hechos. Asocio estos dos aspectos porque las razones por las que me parece que no eran esos sus objetivos únicos o principales son, en gran parte, las mismas. En primer lugar, las iglesias no eran espacios abiertos y accesibles en su práctica totalidad, como lo son hoy. La libre circulación por gran parte de la nave central era imposible por el *tramezzo* y, además, la mayoría de las capillas estaban cerradas, al haber sido adjudicadas a las familias adineradas o a las cofradías en un régimen de patronazgo. Por tanto, a ellas solo podían acceder los miembros de la familia titular del patronazgo o los cofrades y, si acaso, amigos y parientes de la familia con ocasión de determinadas ceremonias religiosas. Si las puertas de las capillas tenían rejas —es probable que fuera lo habitual—, los frescos de su interior eran visibles por el fiel siempre que la capilla estuviera en una zona de la iglesia de libre acceso, tuviera iluminación natural suficiente o dispusiera de velas encendidas (en este último caso aún así no es seguro que se pudiera apreciar su decoración). Es obvio que la colocación de las escenas con retratos en las zonas bajas, las más accesibles a la visión, manifiesta la intención de que se pudieran apreciar. Ahora bien, dadas las limitaciones expuestas, no creo que se pretendiera que toda la ciudadanía las apreciara y, por tanto, los retratos no podían constituir una manifestación de poder y prestigio ante ésta.¹ Más bien parece que se buscara, por una parte, manifestar a la divinidad, a los santos representados y a la propia familia, la devoción de los retratados por los personajes sagrados protagonistas de la escena, con el propósito de buscar la salvación, y de servir de ejemplo para la familia y, por otra, dejar patente ante Dios, ante los santos en cuestión y ante la familia, la grandeza de los familiares retratados, en virtud de la cual fueron dignos de la amistad y confianza de las otras personalidades retratadas, como mérito para la salvación eterna y motivo de orgullo para la propia familia. No estamos, pues, ante un acto de propaganda cívica, sino religiosa, que invoca la salvación, y familiar, que apela al mantenimiento de la religiosidad y de la dignidad y excelencia alcanzada por el linaje gracias a estos ilustres miembros. Yo creo que los retratos de estos frescos están más cerca de las máscaras de los ascendientes que guardaban los romanos en sus casas que del personaje público que quiere hacer ostentación de su poder.

Las mismas consideraciones son de aplicación a la finalidad supuestamente didáctica de los ciclos. La élite de la sociedad, justamente la que adquiriría los derechos de patronazgo de las capillas, era la que recibía educación letrada. Difícilmente la pintura narrativa religiosa constituía para ellos la Biblia de los analfabetos. Por tanto, al menos en este contexto, su presencia se debe a un motivo piadoso y decorativo y no a uno didáctico. En contextos distintos a las capillas funerarias, los retratos *in assistenza* en la narrativa sagrada pueden tener otros significados además del religioso, como, por ejemplo, immortalizar la apariencia física de personajes importantes o amigos del pintor o recordar la contribución de los personajes retratados a una causa religiosa. Vasari nos dice que, en una pintura para el refectorio del convento de San Michele in Bosco, en la que representaba a san Gregorio alimentando a doce pobres, retrató al duque Alessandro de' Medici para agradecerle los beneficios que le había reportado y por la relevancia del propio personaje, así como al abad del convento, al general don Cipriano da Verona y al

¹ Esta argumentación ha sido expuesta por Ch. Hope, 1986 (p. 817).

señor de Bolonia.¹

Los retratos *in assistenza* no eran los únicos presentes en la narrativa sagrada en el período estudiado. Retratos de personas contemporáneas podían aportar el rostro o la apariencia física completa de los propios personajes sagrados o de otros personajes que tomaban parte en la historia. Este fenómeno se producía en la pintura religiosa a fines del siglo XV, como atestigua Savonarola, a quien le parecía escandaloso que, por ese motivo, los jóvenes «poi vanno dicendo a questa e quella: “Costei è la Magdalena, quell'altra (*sic*) è santo Giovanni”». ² Tenía entonces una larga tradición. Los primeros retratos que han sobrevivido en la pintura narrativa sagrada italiana los contenía la capilla funeraria de Bonifacio Lupi en la basílica de San Antonio de Padua, que fue decorada por Altichiero con un ciclo de la vida y milagros del apóstol Santiago el Mayor, que incluía episodios de la literatura caballeresca medieval sobre intervenciones milagrosas del santo en acciones contra los moros. El rey Ramiro aparecía con el rostro de Luis el Grande de Hungría –personaje reverenciado en Padua porque había impedido que se materializaran las pretensiones de anexión de la ciudad por parte de Venecia y lo consideraban uno de los grandes líderes de la cristiandad– en dos episodios: *El rey Ramiro con su consejo* y *La batalla de Clavijo* (Plant, 1981, p. 412). En la capilla de Nicolás V en el Vaticano, en dos escenas del ciclo sobre la vida de san Lorenzo, *La ordenación de san Lorenzo como diácono por el papa Sixto II* y *La entrega del tesoro de la Iglesia a san Lorenzo por el papa Sixto II*, Fray Angélico pintó al Papa con el rostro de Nicolás V, el Papa que encargó los frescos. En el período estudiado, según muchos estudiosos san Agustín es representado por Carpaccio en *La visión de san Agustín* ([lámina 66](#)), en el ciclo de san Jerónimo para la Scuola di San Giorgio degli Albanesi, con el rostro del cardenal Bessarión, que había apoyado a la cofradía y había conseguido indulgencias para ella.³

¹ «fra molti signori, ambasciatori, principi et altri personaggi, che lo stanno a vedere mangiare, ritrassi il duca Alessandro de' Medici, per memoria de' benefici e favori che io avea da lui ricevuti, e per essere stato chi egli fu, e con esso molti amici miei ...e così l'abate Serraglio, il generale don Cipriano da Verona, ed il Bentivoglio» (*Le Vite...*, Milanese, VII, p. 665).

² *Le Prediche sopra Amos e Zaccaria*, vol. II, XVIII, p. 25, 18-19.

³ Existen otros ejemplos en la pintura religiosa en las dos últimas décadas del XV. R. Goffen ha visto a un donante no identificado en el rostro de san Jorge en la tabla *La Virgen y el Niño, san Pablo y san Jorge* (c. 1488, La Academia, Venecia), de Giovanni Bellini y sus ayudantes (1989, p. 56); en el fresco *La disputa de santa Catalina* (1492-1494), de Pinturicchio, en los Apartamentos Borgia, en el Vaticano, se ha visto a Lucrecia Borgia en santa Catalina y a su hermano César en el emperador Magencio (C. Pietrangeli, 1996, p. 175); A. Chastel (*Art et humanismo à Florence au temps de Laurent Le Magnifique*, Paris, 1983 -3ª edición-, p. 244), en el óleo sobre tabla de Filipino Lippi *La adoración de los Reyes Magos* (1496, Uffizzi, Florencia), ha visto en los dos Reyes Magos jóvenes a los hijos de Piero Francesco Médicis sobrino de Cosme, que, según Vasari, era el astrólogo que tenía un cuadrante en la mano (*Le Vite...*, III, Milanese, p. 470). Por otra parte, el propio Vasari dice que en *San Gregorio con doce pobres*, la pintura a la que hemos hecho referencia. «Feci...nella figura di quel santo Pontefice l'effigie di papa Clemente VII» (*ibid.*, VII, p. 665) y nos informa de que Leonardo en *La última Cena*, cuando sólo le faltaban dos rostros por pintar, el de Cristo y el de Judas, amenazó con pintar a Judas con el rostro del prior del convento dominico de Santa Maria de le Grazie porque le importunaba constantemente sobre la fecha de la terminación del cuadro (*ibid.*, pp. 560-561). También Vasari nos informa de que el pintor Andrea da Castagno en una ocasión pintó a Judas con su rostro (*ibid.*, II, p. 678), lo cual indica que la conducta de la persona elegida

En resumen, la narrativa sagrada a fines del siglo XV era un género pictórico de iconografía compleja. Cada unidad de representación –recuadro en los frescos, tabla o lienzo– era autónoma con respecto a los demás en el sentido de que no requería ninguna otra unidad de representación para completar el episodio que figuraba. Estas unidades de representación se exhibían siguiendo el orden cronológico de la narración, pero no existía un modelo de disposición universal, siendo el más corriente la que seguía la dirección de las agujas de un reloj. Sin embargo, cada unidad de representación podía contener varios episodios o secuencias de un mismo episodio, habitualmente conservando la unidad de espacio. La disposición de los episodios en la unidad de representación no seguía norma y en la mayoría de los casos exigía conocer previamente la historia sagrada para poder entender la representación.

La introducción de la perspectiva en el género no solo permitió representar las historias sagradas con mucho mayor verismo, sino incorporar un escenario más elaborado, en el que pintores y clientes consideraron imprescindible animar la representación principal con elementos circunstanciales o sin relación alguna con la historia (animales, arquitectura y paisajes naturales) y en el que se podían desarrollar episodios diferentes de la misma historia, escenas del mismo episodio o escenas de la vida cotidiana sin conexión con la principal. En la representación de estos episodios no se consideraba necesario reflejar fielmente un espacio natural o urbano o un elemento arquitectónico, sino se recreaba, modificándolo para eliminar elementos que se consideraban antiestéticos, halagar al cliente, sorprender al espectador, etc. En la recreación de los lugares en los que las fuentes escritas de la historia sagrada ubicaban el espacio, se observa una tendencia a usar estilos arquitectónicos y paisajes naturales y urbanos que se asemejan o recuerdan estilos contemporáneos al pintor y lugares frecuentados por el pintor o sus clientes.

Los retratos del cliente del pintor, de sus familiares y amistades, y del propio pintor, eran habituales en la narrativa sagrada, de acuerdo con la convención siguiente: aparecen con una vestimenta propia de la época, lo cual sirve para diferenciarlos de los personajes que intervienen en la historia sagrada misma; no participan en la historia activamente, sino que la contemplan como espectadores. La función primaria de estos retratos era religiosa: objetivar la devoción de las personas retratadas a los personajes sagrados y, por ende, obtener de ellos beneficios espirituales o materiales. Está constatada, además, la pervivencia en el período estudiado de la creencia mágica en que la imagen de una persona, cuando se colocaba en la proximidad de la de una persona sagrada, facilitaba la obtención de beneficios para la persona retratada. Estos retratos tenían también la función de conservar para la posteridad la apariencia de las personas para los miembros de la familia o de una sociedad o para sus conciudadanos. Personas contemporáneas del pintor y del cliente, si no el cliente mismo, podían prestar su apariencia a personajes de la historia sagrada y, por tanto, ser representados como protagonistas de la historia.

Así, pues, la narrativa pictórica sagrada a fines del siglo XV estaba lejos de ser una representación sobria, intensa y exclusiva de la historia del personaje sagrado. Bien al contrario, se trataba de incardinar la historia en un escenario verosímil, rico en detalles, en cuya representación el pintor podía dar muestra de su virtuosismo y generar

por el pintor para encarnar a un personaje podía no tener ninguna relación con la del personaje (véase sobre este punto Ch. Hope, 1986, p. 812).

el placer estético que producía el mayor verismo de la perspectiva, escenario al que se incorporaban los retratos del propio cliente, familiares y amigos, para inmortalizar su devoción a los personajes sagrados cuya historia se representaba. En perjuicio del *decorum* y de la intensidad de la propia historia, el género empleaba, además, otros recursos efectistas para atraer y sorprender, como guiños y miradas de algunos de las personas retratadas al espectador o rostros conocidos en personajes con papel activo en la historia.

CARACTERÍSTICAS DEL GÉNERO NARRATIVO SAGRADO A FINES DEL SIGLO XV Y PRINCIPIOS DEL XVI EN VENECIA

Toda la narrativa sagrada ejecutada durante las dos últimas décadas del XV y las tres primeras del XVI en Venecia que ha sobrevivido o que está documentada, fue encargada por las *scuole*. Comprende nueve ciclos: el de santa Úrsula (nueve lienzos), para la capilla de la Scuola di Sant'Orsola; el de la reliquia de la Cruz (nueve lienzos, de los que uno no ha llegado hasta nosotros), para el *albergo* de la Scuola di San Giovanni Evangelista; el de san Marcos, para la capilla de la Scuola dei Tessitori di Seta en el convento de los Crociferi (cuatro tablas, de las cuales una se ha perdido); escenas de la vida de Cristo, san Jerónimo, san Agustín, san Jorge y san Trifón (nueve lienzos), para la sede de la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni; el ciclo de la vida de la Virgen para la sede de la Scuola degli Albanesi (seis lienzos); el de la vida de san Marcos (siete lienzos, de los cuales uno, *La entrega del anillo al Dux*, de Paris Bordone, fue pintado en 1534-35), para el *albergo* de la Scuola di San Marco; el de la vida de san Luis de Tolosa (ocho lienzos) para la Scuola di Sant'Alvise, que desgraciadamente no ha llegado hasta nosotros; el ciclo sobre la leyenda de santa Elena y el hallazgo de la verdadera cruz (ocho pinturas), para la Scuola della Croce, que tampoco ha llegado hasta nosotros, así como ; finalmente, el de san Esteban (cinco lienzos), para la Scuola di Santo Stefano.

La primera característica de la narrativa religiosa veneciana es la minuciosidad de su realismo. La narrativa veneciana compartía el rasgo de la preocupación por la construcción de escenarios verosímiles en los que ubicar los episodios sagrados, pero es perceptible una mayor atención al detalle, a la minuciosidad, y, por tanto, a la incorporación de mayor cantidad de arquitectura, mayor número de personajes, mayor número de objetos en estos escenarios. Difícilmente se encuentran fuera de Venecia interiores tan ricos en detalles como en *La visión de san Agustín* ([lámina 66](#)), de Carpaccio, en *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo* ([lámina 42](#)), de Giovanni Mansueti o incluso en *El sueño de santa Úrsula* ([lámina 16](#)), de Carpaccio, o exteriores tan minuciosamente representados y con tan elevado número de personajes como *La curación del endemoniado* ([lámina 34](#)), de Carpaccio, *La procesión en la plaza de San Marcos* ([lámina 44](#)), de Gentile Bellini, o *La predicación de san Marcos en Alejandría* ([lámina 101](#)), de los hermanos Bellini o *Episodios de la vida de San Marcos*, de Giovanni Mansueti ([lámina 114](#)). Esta minuciosidad en la representación de un escenario y la inclusión de tantos personajes se hizo en ocasiones a costa de restar fuerza al episodio central, que se pierde en medio de tal profusión, como en los lienzos que acabamos de citar, con la excepción de *La predicación de san Marcos en Alejandría*. P. Fortini Brown ha señalado que esta característica de la narrativa sagrada veneciana no es exclusiva de la pintura, sino un elemento esencial de la cultura

veneciana de aquellos años, que aparece en las crónicas históricas de Sanudo y en las relaciones de los *viaggiatori* y embajadores venecianos sobre tierras desconocidas (1988, capítulo 6). Estaríamos, pues, ante la manera veneciana de ver y de narrar un acontecimiento ocurrido, compartida no solo por los historiadores, los pintores y los relatores de viajes, sino también por los espectadores de las pinturas y los lectores. Todos presuponían que este *estilo inventario* era el apropiado para expresar la realidad de un acontecimiento o, en otras palabras, se compartía la creencia en que un hecho debía ser representado o narrado como un momento de la vida en toda su complejidad.

La segunda característica de la narrativa religiosa veneciana como género pictórico es la composición a modo de *tableau* de gran parte de sus mejores lienzos. Este aspecto está acusadamente marcado en, por ejemplo, *La llegada de los embajadores ingleses* (lámina 1), *El regreso de los embajadores ingleses* (lámina 2), *El encuentro de los novios y la partida de la peregrinación* (lámina 9), *El martirio de los peregrinos y el funeral de santa Úrsula* (lámina 18), *La procesión en la plaza de San Marcos* (lámina 44), *El milagro en el puente de San Lio* (lámina 40), *La predicación de San Marcos en Alejandría* (lámina 101), *El martirio de San Marcos* (lámina 119), los lienzos sobre escenas de la vida de san Jorge (láminas 72, 79 y 83) y el dedicado al milagro de san Trifón (lámina 87), los lienzos dedicados a la vida de san Jerónimo (láminas 58 y 62), *La ordenación* (láminas 130-133), *La predicación* (láminas 134-137) y *La disputa* (láminas 142-143) en el ciclo de san Esteban, y *La presentación de la Virgen* (lámina 92). En todas ellas existe un fondo cuidadosamente representado, pero es un mero telón de fondo de la acción, que discurre en primer plano en un espacio paralelo al espectador, relativamente estrecho y en algunos casos leíble de izquierda a derecha (Rosand, 1982, pp. 42-43 y 91-93). La disposición de la acción de esta forma era estimulada por el hecho de que el pintor en Venecia recibía ya un espacio con formato horizontal perfectamente definido por otros elementos realizados por los *intaiadori*: la cornisa a lo largo del techo en su encuentro con la pared y, en la parte inferior, los paneles de madera que, dibujando recuadros, cubrían la pared. Esta situación era totalmente distinta a la que se encontraba el pintor de narrativa en Florencia o Roma, que ejecutaba el género al fresco y, por tanto, sobre una pared vacía en la que representaba con amplio margen de libertad no solo la historia, sino también los falsos elementos arquitectónicos en los que la iba insertando (*ibid.*, p. 92-92).

Otra característica notable de la narración sagrada en Venecia es la abundancia de retratos *in assistenza* en buena parte de sus lienzos. Esta característica no es aplicable a los lienzos de las *scuole piccole*, que no se diferencian en el número de estos retratos de los de otras ciudades italianas. Se aplica específicamente a los dos grandes ciclos de las *scuole grandi*: el de la verdadera Cruz, de la Scuola di San Giovanni Evangelista, y el de la vida de san Marcos, de la Scuola di San Marco. En estos ciclos los retratos están presentes en trece de los quince lienzos que han sobrevivido,¹ en casi todos ellos en número considerable y en tres de ellos –*La procesión en la plaza de San Marcos* y *El milagro en el puente de San Lio*, del ciclo de la Cruz, y *La predicación de san Marcos en Alejandría*– en número elevadísimo (en torno al centenar en el primero y en torno al medio centenar en el segundo y en el tercero). La abundancia de lienzos con retratos está propiciada por la disposición de los propios lienzos en los lugares para los que

¹ Solamente en *La tormenta en el mar*, de Palma il Vecchio, del ciclo de la vida de san Marcos, no hay retratos y en *La curación del hijo de Alvise Finetti*, de Benedetto Diana, puede haberlos, pero en escaso número.

fueron destinados: todos colgaban a un mismo nivel y a una altura relativamente baja, si lo comparamos con los ciclos de narrativa sagrada en las capillas funerarias de los conventos mendicantes, en los que los recuadros del nivel superior podían estar hasta a veinte metros de altura, como en los ciclos de la Virgen y de san Juan Bautista en la capilla mayor de Santa Maria Novella en Florencia. Por lo general, los retratos en estas capillas solían estar en el nivel inferior de los recuadros o en el inmediatamente superior, aunque nos encontramos con excepciones, como en la capilla Sasseti, en la Santa Trinitá de Florencia, en el que el recuadro con *La confirmación de la regla* se encuentra en el nivel superior y su base estaba a unos siete metros de altura. Un ciclo como el de Moisés y Cristo, en la Capilla Sixtina, dispuesto de la misma manera y a la misma altura que los dos de las *scuole grandi*, contenía retratos en casi todos los recuadros, lo cual es excepcional en la narrativa sagrada que ha sobrevivido fuera de Venecia. Pero la razón principal de la abundancia de personajes retratados radicaba en la naturaleza del cliente del pintor, que no era una persona, sino unas sociedades que superaban con creces el medio millar de miembros cada una y que acostumbraban a sufragar sus encargos artísticos con aportaciones económicas de sus miembros. Vasari, cuando valora el lienzo de Gentile Bellini *El milagro en el puente de San Lorenzo*, dice que en él había «i ritratti particolarmente di quasi tutti gl'uomini che allora erano di quella scola o vero Compagnia» (*Le Vite...*, III, p. 153). Por otra parte, existía un precedente modélico de narrativa sagrada en Venecia, en el que también abundaban los retratos en un número desconocido en otros lugares de Italia: el ciclo sobre el conflicto acaecido en el siglo XII entre el papa Alejandro III y el emperador Federico Barbarroja, que decoró las paredes de la gran sala de reuniones del Maggior Consiglio en el palacio ducal, con la excepción de la cabecera, desde comienzos del siglo XV.¹ Esta leyenda² era el elemento clave de la ideología que generó Venecia en la primera mitad del XIV para justificar el importantísimo papel histórico que tuvo en el mundo cristiano a partir del siglo XIII. El mensaje que transmitía era que el rango del *Dux* como gobernante era tan elevado como el del Papa y el Emperador y que Venecia era una potencia con un papel esencial en la defensa de la Iglesia de Cristo. Al menos uno de los frescos que desarrollaban esta leyenda, ejecutado por Pisanello, contenía, según Sansovino, «*diversi ritrati*» de personajes contemporáneos del pintor, e incluso menciona el nombre de uno de ellos: «Andrea Vendramino, che fu il più bel giovane di Venecia à suoi tempi»

¹ Entre 1340 y 1360 se llevó a cabo la ampliación de la sala de reuniones del Maggior Consiglio e inmediatamente se acometió la decoración de sus paredes con frescos, que se culminó en 1419. La pared en la que se sentaba la presidencia del Maggior Consiglio (el *Dux* y la Signoria) fue cubierta con una *Coronación de la Virgen* y una *Anunciación*, ejecutada por Guariento, mientras que en las otras tres paredes fueron cubiertas con la leyenda de la relación entre el papa Alejandro III y el emperador Federico I. Sobre los frescos que decoraron estas paredes y los lienzos que los sustituyeron, ejecutados entre 1474 y 1564, véase el estudio de T. Pignatti, en U. Francio, T. Pignatti y W. Wolters, 1990, pp. 227-256.

² Si bien el enfrentamiento entre el papa y el emperador fue un episodio histórico bien documentado e incuestionable, los venecianos la adornaron con unos elementos sin base histórica, con la finalidad de demostrar el papel crucial de Venecia en el conflicto. Así, *La batalla de Salvore*, en la que supuestamente la flota veneciana, al mando del *dux* Ziani, derrotó a la del emperador, liderada por su hijo Otón, nunca se produjo; por otra parte, la serie de honores y recompensas que el papa Alejandro III otorgó a Venecia y a su *Dux* en agradecimiento por la ayuda que le habían prestado, no aparece en ningún documento contemporáneo a los hechos. Sobre la leyenda y su veracidad vid. E. Muir, 1981, pp.103-134.

(*Venetia, Città Nobilissima...*, p. 235). Estos frescos se deterioraron y acabaron siendo sustituidos por lienzos entre 1474 y 1564, ejecutados por los mejores pintores de Venecia en esos años: Gentile y Giovanni Bellini, Alvise Vivarini, Carpaccio, Tiziano, Pordenone, Tintoretto, Veronese y Oracio Vecellio. Todos estos lienzos fueron destruidos en 1577 por un incendio, pero Sansovino dejó una detallada descripción de ellos (*ibid.*, p. 326-336). Abundaban en estas telas los retratos de personajes contemporáneos de los artífices (doc. 58) acompañando a los personajes del siglo XII que protagonizaban la leyenda: Alejandro III, Federico II, el dux Ziani y Otón, el hijo del Emperador. Los retratados aparecían como espectadores de los actos que protagonizaban los personajes referidos, aunque en algún caso desempeñaban un cierto papel protagonista.¹ Así, pues, los pintores de estas telas, en vez de completar la naturaleza narrativa de sus obras con figuras humanas genéricas, recurrieron a retratos en vivo de personajes que habían vivido tres siglos después de los verdaderos protagonistas de los episodios representados, pero que poseían en común con ellos el haber contribuido de forma destacada al engrandecimiento de Venecia. Es significativo a este respecto que los personajes retratados en vivo se agrupaban por la actividad en la que habían destacado. En *La batalla de Salvore* (1474-1479), de los hermanos Bellini, los grandes hombres de armas (*ibid.*); en *La misa del Papa* (c. 1507), iniciado por Giovanni Bellini y finalizado por Carpaccio, se veían en palabras de Sansovino, «quasi tutti i Cardinali vinitiani ch' erano stati fino a quei tempi» (*ibid.*); en *El Papa concede la sombrilla al Dux* (1511), los hombres de letras, incluidos los que, no siendo venecianos, habían residido en Venecia (*ibid.*). Sansovino en 1580 atribuía la función de estos retratos a la conveniencia de recordar la apariencia física y de perpetuar la memoria de estos «personaggi eccellenti» (doc. 58, p. 490). El retrato colectivo en vivo surgió, pues, en Venecia, en el salón del *Maggior Consiglio* en la segunda década del siglo XV y se consolida en este mismo lugar en las tres últimas décadas de este mismo siglo, con la función de inmortalizar a los miembros del patriciado que estaban recreando y perpetuando la grandeza de la *Repubblica Serenissima*, grandeza cuyo origen y fundamento representaba el tema de los lienzos.

En una de las telas ya citadas, *La batalla de Salvore*, de Gentile y Giovanni Bellini, ejecutado entre 1479 y 1484, había unos cincuenta retratos, según Sansovino (*ibid.*). La Scuola di San Marco y la Scuola di San Giovanni Evangelista fueron en gran parte dirigidas durante las dos penúltimas décadas del siglo XV por secretarios de la Cancillería ducal, quienes trabajaban en el palacio ducal y conocían perfectamente estos lienzos. Dada la importancia del lugar que decoraban y de la historia misma que representaban, estos ciclos de narrativa debían de servir como modelo a los ciclos que decoraban las paredes de las *scuole grandi*.

Los retratos *in assistenza* en la narrativa sagrada de las cofradías venecianas se distinguían fácilmente por la vestimenta. Bien los retratados llevaban la *cappa* de las *scuole grandi* o bien portaban esa especie de uniforme con el que se vestían entonces los patricios y *popolani* distinguidos por igual, integrado, según Sanudo,² por una toga

¹ En *La excomunió del emperador*, de Tintoretto, aparecía un retrato del natural de Stefano Tiepolo, procurador de San Marcos, al que, según Sansovino, «como rappresentante un capitano della Chiesa il Papa dava il bastone del Generalato contra Federico» (véase el doc. 58).

² «Li zentilhomeni da' cittadini, in habito, non sono conosciuti perché tutti vanno vestiti quasi a un modo, eccetto li senatori delli magistrati mentre sono in officio -come dirò al luocco suo-, che vanno vestiti di color, per eles. Li altri portano sempre quasi veste negre longhe fino a terra,

cerrada al cuello que llegaba hasta los pies, con mangas *a comedo*, esto es, muy anchas del codo a la muñeca y abiertas o cerradas en la muñeca (en el primer caso, acampanadas; en el segundo caso, formando bolsas colgando del antebrazo); un pequeño gorro (*bareta*) en la cabeza y una gran banda de tela o estola (*bechetto*), que solía colgar por la espalda y el pecho desde uno de los hombros. El color de todas estas prendas era el negro, excepto en altos magistrados, como los senadores, que llevaban la toga de color rojo.

El número tan importante de retratos y la importancia que se les concedió fue en perjuicio del episodio sagrado narrado, que fue desplazado en ocasiones al fondo del escenario, como en *La donación de la reliquia*, de Lazzaro Bastiani, *La curación de la hija de Niccolò Benvegnudo*, de Giovanni Mansueti y *La curación de Pietro de Ludovici*, de Gentile Bellini, todos ellos en el ciclo de la verdadera cruz de la Scuola di San Giovanni Evangelista. El sentido de los retratos era doble. Por una parte, objetivar la devoción de los cofrades u otras personas al patrón de la cofradía o, en el caso del ciclo de la verdadera cruz, a la reliquia, y, en consecuencia, la espera de sus beneficios. Por otra, inmortalizarse, ante la cofradía misma y las personas ajenas a la cofradía que la visitaban, como protagonistas de la vida y gobierno de la hermandad y como agentes que posibilitaron la posesión de una colección extraordinaria de lienzos para honor del personaje sagrado y de la propia cofradía. Los cofrades retratados, como se infiere de un documento de la Scuola di San Marco de 1528 (doc. 34), acudían al taller del pintor que ejecutaba el lienzo para posar y debían de hacerlo conscientes del privilegio que suponía inmortalizar su apariencia en unos lienzos de una sociedad que no sólo se proponía la salvación de su alma, sino que también desarrollaba unas tareas altamente apreciadas por el gobierno de la República y que, además, contaba entre sus miembros a patricios destacadísimos. El deseo de aparecer retratados podía forzar al pintor a hacer modificaciones en el lienzo no previstas, como parece que fue el caso en *La procesión en la plaza de San Marcos*, de Gentile Bellini, en el que inmediatamente detrás del personaje arrodillado, Giacomo di Salis, no aparece sino un solo retrato en el dibujo que se puede ver en el reverso del lienzo, mientras que en la pintura aparecen dos (V. Moschini, 1960, p. 355). No hay señales de que esta costumbre fuera cuestionada hasta principios del siglo XVII. En 1614 la Scuola di San Marco acordó encargar un lienzo para el altar de la sala capitular, en el que se debía representar uno o varios milagros de san Marcos, pero en el que no podría haber ningún retrato de cofrade.¹

El orientalismo es otra de las características de la narrativa sagrada veneciana encargada por las *scuole* en los años estudiados. Se entiende por ello la irrupción en dieciséis lienzos de personajes con vestiduras mamelucas, otomanas y, en menor medida, de la Berbería, o versiones adulteradas de las mismas, emblemas mamelucos, animales de países del Mediterráneo Oriental y arquitectura oriental, irrupción masiva en la mayoría de los casos. Recurren a ello diversos pintores: Gentile y Giovanni Bellini, Cima da Conegliano, Carpaccio, Giovanni Mansueti y Vittore Belliniano. Aparecen entre 1499 y 1525 en dos tablas sobre la vida de san Marcos para la Scuola dei Tessitori di Seta, *La curación de Aniano*, de Cima da Conegliano, y *El apresamiento de san Marcos*, de Giovanni Mansueti, datadas una en 1499 y otra en

con maneghe a comedo, barretta negra in testa, et bechetto de panno negro, et anco di veluto...» (*De origine, situ et magistratibus*, p. 22).

¹ «...escludendovi à fatto ogni figura, et retratto de fratelli di scola» (acuerdo de 13 de abril de 1614 de *banca y zonta*, transcrito en Sandra Moschini, 1965-1966, p. 90).

torno a ese año ([láminas 52 y 53](#)); en dos de los tres lienzos de Carpaccio sobre la vida de san Jorge para la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, datados entre 1502 y 1507 –*El triunfo de san Jorge* ([láminas 79, 81 y 82](#)), y *El bautismo de los selenitas* ([láminas 83-85](#))–; en dos de los tres lienzos sobre la vida de san Jerónimo para la misma scuola: *San Jerónimo y el león* ([láminas 58, 60 y 61](#)) y *Las exequias de san Jerónimo* ([lámina 62 y 65](#)), datables uno en 1502 y otro en torno a 1502; en cinco de los siete lienzos sobre la vida de san Marcos para el *albergo* de la Scuola di San Marcos: *La predicación de san Marcos en Alejandría* (1504-1508, [lámina 101](#)), de Gentile y Giovanni Bellini; *El martirio de san Marcos* (1515-1526, [lámina 119](#)), de Giovanni Bellini y Vittore Belliniano; *La curación de Aniano* (c. 1518-c.1525, [lámina 97](#)), *El bautismo de Aniano* (c. 1518-c. 1525, [lámina 99](#)) y *Episodios de la vida de san Marcos* (c. 1525-c. 1527, [lámina 114](#)), los tres de Giovanni Mansueti; en cuatro lienzos de Carpaccio sobre la vida de san Esteban para la Scuola di Santo Stefano, *La ordenación* (1511, [láminas 130-133](#)), *La predicación* (1514, [láminas 134-137](#)), *La disputa* (1514, [láminas 138-143](#)) y *La lapidación* (1520, [lámina 144](#)).¹ También, en menor medida, el orientalismo está presente en *El combate de san Jorge con el dragón* (c. 1502-c. 1507/8, [láminas 72-78](#)), del ciclo de la vida de san Jorge para la Scuola di San Giorgio degli Schiavonni, y *La Presentación de la Virgen* (c. 1504, [lámina 92](#)), *El milagro de la vara florecida* (c. 1504, [lámina 93](#)) y *La Visitación* (c. 1504, [lámina 95](#)), del ciclo de la Virgen, para la Scuola degli Albanesi, todos ellos obra de Carpaccio.

El orientalismo así entendido aparece en episodios que las fuentes escritas ubicaban en el Mediterráneo Oriental y en la mayoría de los casos en aquéllos en los que hay antagonismo, abierto o larvado, entre cristianismo y paganismo. Los personajes sagrados aparecen con las vestiduras propias de la tradición pictórica occidental, mientras que los paganos, activos o pasivos, lucen vestimentas de los pueblos mahometanos, ya sean mamelucos, turcos o bereberes. En el ciclo de la verdadera cruz para la Scuola di San Giovanni Evangelista, que representa episodios ocurridos en Venecia, no hay orientalismo alguno, como tampoco en el ciclo de santa Úrsula, de Carpaccio, para la Scuola di Sant'Orsola, que se desarrolla, según la leyenda, en Bretaña, Inglaterra, Roma y Colonia. El episodio de san Trifón, de Carpaccio, para la Scuola degli Albanesi, tuvo lugar en Roma (doc. 52); tampoco aparecen en él los elementos propios del orientalismo. Las escenas de la vida de san Marcos en el ciclo de san Marcos para la Scuola dei Tessitori di Seta contienen orientalismo, pues tuvieron lugar en Alejandría, así como las del ciclo de san Marcos para la Scuola di San Marco que tuvieron lugar en esta ciudad egipcia, donde san Marcos pagó con el martirio su labor evangelizadora, pero desaparecen en los episodios de este ciclo que se desarrollan

¹ También hay orientalismo en episodios en predelas no encargadas por las cofradías. En la escena de la *Conversión de san Pablo* (1465 ó 1475) en la predela del políptico de Pesaro, de Giovanni Bellini, las dos personas que acompañaban al apóstol aparecen con vestimentas orientales. Asimismo, en la predela de *Constantino y santa Elena* (1501-1503), de Cima da Conegliano, para un altar del templo de San Giovanni in Bragora de Venecia, aparecen tres escenas del hallazgo de la cruz de Cristo (*Santa Elena dirigiendo las excavaciones*, *Santa Elena anunciando su decisión de buscar la cruz* y *La resurrección de un joven*) con la mayoría de los personajes orientalizados. En la predela del lienzo de altar para el templo del convento de San Giorgio Maggiore *San Jorge y el dragón* (1516), Carpaccio pintó para la predela cuatro episodios de la vida del santo (*El suplicio de los garfios de hierro*, *El suplicio del fuego*, *La declaración de fe* y *La decapitación*) y en todos ellos hay orientalismo.

en Venecia. En varios de los lienzos del ciclo de la Virgen de Carpaccio para la Scuola degli Albanesi hay orientalismo. En los tres lienzos de la vida de san Jorge de Carpaccio para la Scuola di San Giorgio hay orientalismo en los espectadores de las escenas o en los transeúntes, que, según unas versiones de la leyenda, eran paganos de Silene, en Libia, o de Beirut, según otras, y en algunas arquitecturas.

El orientalismo en las vestiduras se manifestó en togas talares de colores diversos para los hombres, con una larga estola que rodeaba el cuello y caía por el pecho hasta llegar a las rodillas y, especialmente, en los distintos tipos de tocados. Abundaron los usados por los mamelucos. El turbante con una serie de prominencias en la parte superior, empleado como distintivo de rango por los sultanes mamelucos y sus emires,¹ fue empleado por la narrativa sagrada veneciana para representar altos dignatarios orientales (Raby, 1982, pp. 35 y 40), como el que luce el personaje que aparece presidiendo la reunión, a la derecha del espectador, en *Episodios de la vida de san Marcos*, de Giovanni Mansueti ([lámina 114](#)). La *taqiyya*, tocado alto y cilíndrico, con parte superior redondeada, muy similar al que emplean los soldados del regimiento de granaderos de la Guardia Real de la monarquía británica, fue adoptado por los militares del sultanato mameluco durante la dinastía circasiana (*ibid.*, p. 40) y fue utilizado por los pintores venecianos libremente, como, por ejemplo, en los tres personajes en el extremo derecho de *La predicación de Alejandría*, de Gentile y Giovanni Bellini ([láminas 101 y 104](#)), en los dos personajes a caballo en *La curación de Aniano* de Giovanni Mansueti, para la Scuola di San Marco ([lámina 97](#)), o en los músicos de *El triunfo de san Jorge* ([láminas 79 y 82](#)) y *El Bautismo de los selenitas* ([láminas 83 y 85](#)). El *zamt*, tocado rojo con mechones que usaban los soldados mamelucos, generalmente con una banda blanca que rodeaba la base del tocado y colgaba por la parte trasera —que podía ascender hasta la parte superior del tocado y bajar por la cara opuesta hasta la base (*ibid.*, p. 41)—, fue utilizado por los pintores venecianos para representar soldados armados, como, por ejemplo, los que detuvieron a san Marcos en *El apresamiento de san Marcos*, de Giovanni Mansueti para la Scuola dei Tessitori di Seta ([lámina 53](#)), pero fueron usados también en personajes que aparentemente no eran soldados, como los dos que dan la espalda al espectador, con togas a rayas verticales, en la parte delantera del grupo que escucha al santo en *La predicación de san Marcos en Alejandría* ([láminas 102 y 103](#)). Ahora bien, el tocado más representado por los pintores venecianos fue el excéntrico turbante mameluco de considerables dimensiones, abombado y con pliegues verticales (*ibid.*, p. 40), que lucen la mayoría de los personajes orientales representados en los lienzos de Mansueti ([láminas 97, 98, 99, 114, 115, 116, 117 y 118](#)), en *La Predicación de san Marcos en Alejandría* ([láminas 101, 103 y 106](#)), de Gentile y Giovanni Bellini, y en *El martirio de*

¹ Diego de Mérida, un fraile jerónimo del monasterio extremeño de Guadalupe, escribió una narración de su viaje a Tierra Santa en 1512, que contiene estas observaciones sobre este tipo de tocado con «cuernos»:

Tornando a dezir de los mamellucos, los mamellucos ventureros nunca pueden sobir a ser continuos del Soldán desde aquel día que fué çircunçidado. Enpero en el vestir et calçar et tocado no ay diferençia salvo que no traen el tocado del Señor. Por que los Señores grandes o traen un cuerno o dos o tres: sólo el Soldán trae cinco...

Han me dicho que el Soldán puesto de fiesta et con aquel tocado es cosa que pone espanto et auctoridad et que los cuernos es en lugar de corona de Rey o de Enperador» (A. Rodríguez Moñino, 1945, p. 151)

san Marcos, de Giovanni Bellini y Vittore Belliniano ([láminas 119](#), [120](#) y [121](#)). Finalmente, los pintores venecianos se deleitaron en el *tärtur* de las mujeres egipcias, cofia de altura considerable, cubierta por un velo blanco que caía hasta las rodillas, al que se le añadía un velillo que les cubría la cara (*ibid.*, pp. 41 y 43), como se puede ver en *La predicación de san Marcos en Alejandría* ([láminas 101](#) y [103](#)), *El martirio de san Marcos* ([láminas 119](#), [121](#) y [124](#)), *La curación de Aniano* ([lámina 97](#)) y *Episodios de la vida de san Marcos* ([láminas 114](#) y [117](#)), de Mansueti, para la Scuola di San Marco, y *La predicación de san Esteban*, de Carpaccio ([láminas 134-137](#)), entre otros lienzos.¹

Junto a estos elementos mamelucos, que fueron los mayoritarios, los pintores venecianos representaron el orientalismo con algunos tocados otomanos, como el típico turbante turco, menos voluminosa que el mameluco, con pliegues horizontales y un protuberante fez rojo en el medio («*taj*»), que luce, por ejemplo, el personaje que, de espaldas y con cimitarra, escucha al santo en primer plano, junto a un cubo de mármol, en *La predicación de san Marcos en Alejandría*, y varios personajes en el grupo que contempla la muerte del santo en *El martirio de san Marcos*, de Vittore Belliniano. También aparece aisladamente el tocado jenízaro, el *bork*, un casquete cilíndrico del que se eleva una toca que cae libremente por detrás (*ibid.*, p. 21), como el de color rojo que porta un personaje con vestido blanco en segundo plano en *El martirio de san Marcos en Alejandría* que luce un vestido blanco, próximo al grupo que ejecuta y contempla el martirio del santo ([láminas 119](#) y [120](#)).² También aisladamente aparece el turbante en que la faja rodea también al cuello, característico de los norteafricanos de la Berbería, como en *La curación de Aniano*, de Cima da Conegliano ([lámina 52](#)), *La predicación de San Marcos en Alejandría* ([láminas 101](#) y [103](#)) y en varios lienzos de Carpaccio: *El triunfo de san Jorge* ([láminas 79](#) y [81](#)), *El bautismo de los selenitas* ([láminas 83](#) y [85](#)), y *La ordenación como diácono* ([lámina 133](#)) y *La predicación* del ciclo de san Esteban ([lámina 134](#)).

El orientalismo de los tocados de Carpaccio en dos de los lienzos de la vida de san Jorge para la Scuola degli Schiavonni y en cuatro de los lienzos del ciclo de san Esteban para la Scuola di Santo Stefano es mucho menos fiel que el de Mansueti, Gentile y Giovanni Bellini o Vittore Belliniano, un producto de la imaginación del pintor, que mezcla y deforma elementos turcos y mamelucos. Su

¹ Estos elementos mamelucos, comunes especialmente en los lienzos de Mansueti, estuvieron inspirados en un lienzo en el que se representa una embajada veneciana ante un alto dignatario mameluco en Damasco, conocido como *La recepción de los embajadores* (Museo del Louvre, [figura 104](#)). El lienzo fue ejecutado *in situ* en 1488 o después (uno de los minaretes de la mezquita de Damasco, que aparece en el lienzo, no había sido construida hasta ese año) y se cree que llegó a Venecia entre 1495 y 1499. No hay certeza sobre su autoría (sobre la identificación del escenario como Damasco, véase J. Sauvaget, 1945-1946, y sobre fecha y problemas de autoría, J. Raby, 1982, p. 62-65). La singularidad del lienzo radica en que es el único lienzo veneciano que se conoce en el que se muestra un escenario totalmente oriental (la mezquita de Damasco y arquitectura doméstica siria, con azoteas, miradores, cúpula de un baño islámico y arco apuntado con dovelas a dos colores), con vestiduras mamelucas y un blasón fielmente representados.

² Los elementos otomanos fueron bien conocidos por Gentile Bellini durante su estancia en Constantinopla en la corte del sultán Mohammed II entre fines de 1479 y fines de 1480, como consecuencia de la petición que el propio sultán hizo a la *Signoria*, tras la paz firmada ese año. En el retrato de Mohammed II, realizado por Gentile Bellini ([figura 105](#)), este sultán luce un característico turbante turco con el *taj*.

inspiración no fue sólo *La recepción de los embajadores*, sino también los dibujos de Erhard Reuwich, un holandés que acompañó al obispo de Maguncia, Bernhard von Breidenbach, a una peregrinación a Tierra Santa y a Egipto. El obispo escribió un libro, *Sanctorum peregrinationum in montem Syon ad venerandum Xri. Sepulchrum in Jerusalem atque in montem Synai ad divan virginem et martirem Katherinam opuscula*, impreso en Maguncia en 1486, que Reuwich ilustró con grabados que contenía, entre otras cosas vistas de Jerusalén y vestimentas de hombres y mujeres orientales (Raby, 1982, p. 66, y Mack, 2002, p. 163, [figuras 106 y 107](#)). También empleó otras fuentes desconocidas.

Así, pues, estas vestiduras orientales, representadas con más o menos fidelidad, los utilizaron los pintores venecianos libremente, mezclando las de un origen con las de otro, con el propósito de introducir una anacrónica –pero significativa, como veremos, más tarde– apariencia de personajes sarracenos en la vida de san Marcos, san Esteban y san Jorge. Los elementos arquitectónicos orientales fueron menos numerosos. Solamente en *La predicación de Alejandría* hay un escenario claramente orientalizado. Al igual que con los tocados, Gentile Bellini mezcló azoteas, alminares, escudos de armas mamelucos, crecientes, un obelisco, camellos, jirafas y palmeras, para representar una Alejandría fantástica, dominada por un templo sarraceno de claro estilo bizantino (Diehl, 1906, p. 14). Carpaccio representó aisladamente edificios o partes de edificios significativos de ciudades del Mediterráneo Oriental. De nuevo lo hizo libremente, modificándolos y alterándolos a su gusto. En el *Triunfo de san Jorge*, episodio localizado en Silene, Libia, representó en el fondo del escenario la gran mezquita de Jerusalén, denominada por los cristianos Templo de Salomón, inspirándose en una vista de Jerusalén de Reuwich ([figura 106](#)), aunque modificando la forma de la cúpula. Las torres que aparecen en el lienzo a la izquierda también están inspiradas en la misma vista de Reuwich. Una imita en su parte superior la torre del Santo Sepulcro, mientras que en la inferior copia la fachada del edificio del Santo Sepulcro. La otra torre copia la puerta de Rama (Mack, 2002, pp. 163-164).

Un escudo de armas mameluco tuvo un gran éxito en la pintura narrativa sagrada veneciana, inspirado en *La recepción de los embajadores* ([figura 104](#)), en donde aparece representada nada menos que seis veces en las paredes y dos sobre la puerta de entrada. El fraile jerónimo español Diego de Mérida, en su visita a El Cairo en 1512, atestiguó estas armas «pintadas por el Cayro .c. mil veces, mayormente en lugares públicos et en puertas de casas et calles» (Rodríguez Moñino, 1945, p. 48) y creyó que eran las del sultán. Sin embargo, los sultanes mamelucos tenían otro escudo de armas y este blasón, en particular, había sido adoptado por muchos emires (Kurz, 1977, p. 302). La representación del mismo en *La recepción de los embajadores* es la más fiel (Raby, 1982, p. 52). Posteriormente aparecerá con importantes deformaciones en sus muebles, en *La predicación de san Marcos en Alejandría*, de los hermanos Bellini, *El bautismo de Aniano*, *La curación de Aniano* y *Tres episodios en la vida de san Marcos*, de Giovanni Mansueti, para el *albergo* de Scuola di San Marco. Este escudo de armas había recibido una interpretación cristiana (Kurz, 1977), cuya primera versión escrita conocida es de 1512 por el referido Diego de Merida.¹ Según la misma, los muebles del

¹ A. Rodríguez Moñino, 1945, p. 162:

Las armas son éstas: una guirnalda verde de hojas sobre hojas como lamas de coraças et el campo de dentro es de color de cielo claro et en el medio un cáliz et sobre el cáliz una hostia azima pintada et çerca del pie del cáliz dos pezes dalfines, uno de la una parte et

blasón realmente contenían una hostia, un cáliz y dos delfines. La hostia y el cáliz aludían al santísimo sacramento que había sido dejado por el emperador Federico Barbarroja en Egipto, cuando en un viaje a Tierra Santa disfrazado con el objeto de conocer bien el lugar antes de ir a conquistarlo con su ejército, fue descubierto y apresado. Sin recursos *in situ* para pagar el enorme rescate que se le exigía para conocer la libertad, el emperador, a petición del sultán, dejó un cáliz y una hostia consagrada al sultán como prueba de que pagaría el rescate. Cuando llegó a Francia, el emperador cumplió su palabra. El sultán, al comprobar su rectitud, no aceptó la recompensa e incorporó la hostia y el cáliz en su blasón para conmemorar aquel acontecimiento. Los dos delfines simbolizaban el Delfinado, que el emperador había ofrecido al sultán como garantía del pago del rescate. Una versión posterior de esta cristianización, la de Pietro della Valle, de 1616 (Kurz, 1977, pp. 306-307), sustituye a Federico Barbarroja por san Luis y los dos delfines por dos velas encendidas a cada lado del cáliz. Esta versión se basa en el hecho histórico de que san Luis cayó prisionero de los sarracenos y fue liberado cuando dio su palabra de que pagaría la totalidad de su rescate después de que lo dejaran salir de Egipto. Según ambas cristianizaciones del blasón, la razón de los muebles era, pues, la conmemoración de este episodio, en el que tanto el rey de los sarracenos como el de los cristianos se distinguieron por su rectitud y este último por la firmeza de sus convicciones religiosas. El conocimiento de esta interpretación en Venecia, muy probable dada la presencia constante de venecianos en Alejandría, podría explicar el abundante número de ejemplares de este blasón en los lienzos citados, más allá de su contribución a la creación de un escenario oriental.

El fenómeno del orientalismo en la narrativa sagrada fue la manifestación del impulso por vincular el islamismo con el paganismo, de reducir los enemigos del cristianismo al mahometanismo. El propio Marin Sanudo manifestó este impulso cuando espontáneamente calificó de *sarracin* a un reyezuelo de los aborígenes canarios

otra de la otra, las colas hazia abaxo et las cabeças hazia arriba, et yo quando las vy pensé que por desonrra estavan allí pintadas. E respondiome el mamelluco que era al contrario, que por grandíssima honrra las tiene el Soldán et que eran armas reales inmutables.

Digo agora y declaro la exposiçion. La hostia y cáliz dizen que quando el enperador Barvarroxa vino desfigurado e disimulado en Jerusalem et a la Tierra Santa para la ver bien et conquistar, fue preso et llevado al Cayro. En fin óvose a rescatar et no aviendo tanto rescate, demandí liçencia para yr en su ymperio et que prometía al Soldán de le enviar el rescate. E el Soldán dixo que le plazía, con tal condiçion: que dexase per prenda *fide jusor* al Sacramento del altar, pues que los christianos creen que está allí Christo. E al Enperador le plugo desto e dexole el santíssimo Sacramento con honoratissimma guarda et deçençia et clérigos honestos et fuesse el Enperador et enbió el rescate en moneda de cobre, como le fue pedido, et vinieron ciertas naos cargadas con el dicho rescate. E sabiéndolo el Soldán, enbióle a dezir pues él avía conplido como buen christiano, que él le hazia graçia del rescate et mandógelo bolver. E de allí se llama la moneda torneos por que tornaron. E los clérigos resçibieron el sanctíssimo Sacramento.

E de allí per memoria restaron aquellas armas, et los dalfines pexes que son por el Dalfinado de Francia, que lo pinoró al Soldán el Enperador syno cunpliese. Por que aquel Enperador, según oy, hera de la sangre de Françia et le competía el Dalfinado. Desto yo no sé otra cosa más de la que escribo. Lo çierto es que son armas del Soldán el cáliz et la hostia.

donado como presente a la *Signoria* por Castilla en 1497, para corregirse luego y calificarlo de *heretino*,¹ o la Scuola di San Marco cuando convirtió a los habitantes de Alejandría en el siglo I después de Cristo en *mori infideli* en 1515 (doc. 31). Ese impulso se manifestó en Venecia con enorme fuerza. Los episodios de san Marcos en Alejandría se habían representado por dos veces en los mosaicos de la basílica de San Marcos en los siglos XII y XIII respectivamente,² en una tabla ejecutada en torno a la mitad del siglo XIV, atribuido a Paolo Veneciano,³ y, en el siglo XV, en Florencia en la predela del políptico de San Marcos por Fray Angélico⁴ y en los frescos de la iglesia de San Lorenzo en Serravalle de Vittorio Veneto, por autor no identificado.⁵ En ninguno de los casos, los episodios están orientalizados, aunque en alguno de ellos pueda aparecer algún personaje con turbante. Altichiero había pintado entre 1388 y 1389 siete episodios de la historia de san Jorge en las paredes de la capilla funeraria de Raimondino Lupi, situada junta a la fachada de la basílica del Santo, en Padua. Tampoco aquí las representaciones están impregnadas de orientalismo. Asimismo, no hay orientalismo en las dos grandes representaciones del ciclo de san Esteban en Italia en el siglo XV anteriores a las de Carpaccio: la de fray Angélico en la capilla de Nicolás V en el Vaticano (1448, [figuras 97 y 98](#)) ni en la de Filippo Lippi para la catedral de Santo Stefano, en Prato (1452-1465).

El orientalismo surge, pues, en la narrativa sagrada pictórica de Venecia y solamente en ella en la última década del siglo XV y se prolonga en las tres últimas décadas del siglo XVI, con esta connotación de subsumir todas las formas de paganismo al mahometanismo, aunque fueran anteriores al surgimiento de éste. No es de extrañar que este fenómeno se produjera con particular intensidad en Venecia, pues había sido la potencia italiana más afectada por el incontenible y, hasta entonces, desconocido expansionismo del imperio turco a lo largo del siglo XV y tres primeros años del XVI. En el medio siglo que transcurre desde la caída de Constantinopla hasta 1503, Venecia perdió casi todos los puertos que controlaba en el Adriático, en la Península de Morea y en el Egeo, y sufrió derrotas humillantes ante los turcos. Tras el fracaso en 1464 del intento de Cruzada puesto en marcha por el papa Pío II en 1452, Venecia sufrió una acometida del sultán turco Mohammed II en Eubea y en junio de 1470 perdió Negroponte, ciudad que hasta entonces había estado en manos venecianas durante más de doscientos años y desde la que Venecia dirigía el resto de sus posesiones en el Egeo.

¹ Sanudo, *Diarii*, 1: 628:

A dì 17, Francesco Capelo, cavalier, stato ambador in Spagna, ritornoe con le galie di Barbaria, capetanio Piero Contarini, cognominato Rosso. Questo menoe con si uno re sarracin, o per dir meglio, heretino di Canarie, di quelle ysole nuevamente trovadi per il re di Spagna, el qual li fo donato de ditto re che lo apresentasse a la Signoria, come ho scripto di sopra, quando per sue lettere adrisoe di questo presente li havia facto quel re.

² En el ciclo de san Marcos en la capilla de San Pedro (primer cuarto del siglo XII) se representa la *Curación de Aniano*, *El Martirio* y *El entierro*; en el ciclo de la capilla Zen (c. 1270), *La curación de Aniano*, *El estrangulamiento en el altar*, *El martirio* y *El entierro*.

³ La tabla se encuentra en el Museo Marciano y entre las siete escenas que contiene se encuentra *La curación de Aniano*, *La aparición de Cristo a san Marcos* y *El martirio*.

⁴ En uno de los recuadros de la predela se presenta *La aparición de Cristo a san Marcos* y *El martirio* (c. 1435; [figura 92](#)).

⁵ En los frescos, ejecutados en torno a 1450, se representa *La curación de Aniano*, *El bautismo de Aniano* y *El martirio* en un único escenario.

Posteriormente, en el ducado de Andrea Vendramin (1476-1478), perdió la isla de Lemnos y, con ella, sus enclaves en el Egeo y, tras la derrota de Scutari, en 1477, sus posesiones en Albania. Además, durante esta octava década del siglo XV, maldita para Venecia, la caballería turca llegó a asolar Friuli, de tal manera que desde el campanile de la basílica de San Marcos se podía ver el humo de los incendios provocados por los *infideli*. A principios de 1479, Venecia se vio obligada a firmar una paz humillante con el Gran Turco, que le proporcionó paz por veintidós años, pero quedó la sensación de temor a un enemigo encarnizado y pagano. La toma de Otranto por los turcos en 1480, con la consiguiente carnicería que allí perpetraron, no contribuyó a disminuirla. De 1499 a 1503, Venecia vivió otra guerra contra los turcos fatal para sus intereses, en la que su flota fue destrozada en Sapienza, perdió Lepanto, Modón y Corón, («los dos ojos de la República»), y la caballería turca llegó hasta Vicenza, sembrando pánico y desolación. Venecia no viviría guerra con los turcos en el resto de los años en que la narrativa pictórica sagrada estuvo dominada por el orientalismo, pero durante ese tiempo el temor continuó y se produjo un nuevo acontecimiento que lo alimentó: en 1522 el sultán Sulimán el Magnífico se apoderó de Rodas y expulsó de la isla a los caballeros de san Juan, que la habían ocupado por más de doscientos años, lo cual inevitablemente planteaba la pregunta de cuándo atacarían las posesiones venecianas de Creta y Chipre. Ninguna otra potencia italiana resultó, pues, tan afectada por la expansión del imperio otomano como Venecia ni ninguna sostuvo una relación bélica con los turcos como ella.

Este duro enfrentamiento con el turco se vivió en Venecia como un conflicto religioso, en el que estaba en juego no solo la supervivencia de la República, sino de la cristiandad misma. Por eso, la literatura de la época trazó el paralelismo entre Atila y el sultán Mohammed II (Gentile, 1996, pp. 29-31) y, cuando se conoció la noticia del desastroso comportamiento de Antonio Grimani al mando de la flota veneciana en Sapienza, se oyeron gritos en la ciudad de «Antonio Grimani, ruina de' cristiani» (Sanudo, *Diarii*, 3: 5). Los venecianos eran conscientes de que sus propias vidas estaban en peligro, pues los turcos ya habían dado suficientes muestras de crueldad con el enemigo derrotado. La *Signoria* compartía esta sensación de peligro total. En junio de 1499 las noticias de los preparativos de una poderosísima flota que transportaba un no menos poderoso ejército motivaron que ordenara las celebraciones de plegarias en todos los centros y procesiones (doc. 54) e igual decisión adoptó en septiembre de 1501 (doc. 55). Representar la vida y martirio de sus santos en las salas principales de sus sedes por las *scuole* no tenía por función solamente la reafirmación de la vida ejemplar de sus respectivos patrones, que les habían hecho merecedores de la eterna ascendencia ante Dios y, por tanto, de su capacidad de intercesión, sino también expresar la esperanza en su poderío para proteger y derrotar a la tangible y próxima amenaza sarracena.